

ODIN 50 – DOSSIER

Mirella Schino

PREMESSA

Gli studiosi polacchi raccolti intorno al Grotowski Institute hanno voluto onorare i cinquant'anni dell'Odin attraverso la pubblicazione di un enorme libro di documenti e testimonianze *Tysiąc i jedna noc. Związki Odin Teatret z Polską (Mille e una notte. Rapporti dell'Odin Teatret con la Polonia*, a cura di Zofia Dworakowska, Wrocław, Grotowski Institute, 2014). Gli studiosi raccolti intorno a questa rivista hanno raccolto materiali, saggi e testimonianze su un'altra storia.

L'anomalo dossier sull'Odin, che occupa quasi per intero lo spazio di questo numero, è diviso in due parti. La prima ha come suo principale argomento l'Odin e gli studi. Il problema del rapporto tra gli studi teatrali e l'esperienza degli studiosi è fondamentale quanto trascurato: adottiamo dei libri per i nostri studenti, e non insegniamo loro a conoscere la biografia degli studiosi che li hanno scritti, come se le nostre teorie, i problemi che ci appaiono oggettivi, non siano anche frutto della nostra vita e della storia da cui siamo nati.

Per capire il peso dell'Odin, per non passare al futuro l'immagine di un teatro fideisticamente circondato da un popolo adorante, fatto di teatranti plagiati e di studiosi troppo organici, mi sembrava necessario partire dall'Odin che sta nella nostra biografia e memoria. Che in un primo momento è memoria di spettatori, ma poi, assorbita la scossa degli spettacoli, forse ancora prima, è memoria di studiosi.

La prima parte del dossier è formata da saggi inframezzati da capitoli di «materiali»: lettere, vecchi articoli, appunti, immagini, in gran parte presi dagli archivi dell'Odin Teatret¹. Segue soprattutto il filo di una generazione particolare di spettatori, quella dei fondatori di Teatro

¹ Gli archivi dell'Odin riguardano i primi cinquant'anni di vita del teatro. Sono stati da me creati a partire dal 2008, insieme a Francesca Romana Rietti e a Valentina Tibaldi. Hanno come destinazione finale la Biblioteca Reale di Copenhagen, ma hanno sede presso l'Odin Teatret, a Holstebro. Gli archivi dell'Odin, pur non essendo un archivio on-line, hanno un sito, che comprende molti documenti e informazioni (<http://www.odinteatretarchives.com>).

e Storia (e dell'International School of Theatre Anthropology): Fabrizio Cruciani, Claudio Meldolesi, Nicola Savarese, Franco Ruffini, Ferdinando Taviani. Quindi si concentra inevitabilmente più sugli anni passati che sul presente, e, pur non volendo affatto raccontare «l'Odin e l'Italia», parte da un punto di partenza italiano. Alcuni dei saggi – come quello di Miguel Rubio, regista del peruviano Grupo Cultural Yuyachkani, o la lettera di Alberto Grilli ai suoi attori del Teatro Due Mondi di Faenza per i trentacinque anni del loro teatro – non parlano dell'Odin, né del rapporto tra l'Odin e gli studi, o gli spettacoli. Sono, piuttosto, espressione di un ambiente, e di un modo di stare nel teatro, che ci è sembrato significativo inserire nel dossier.

I materiali d'archivio che vengono qui presentati sono stati scelti sulla logica di questo filo. Sono stati pensati come una lettura continuamente commentata e integrata, per raccontare un legame e una collaborazione, e, attraverso di essi, un volto dell'Odin.

La seconda parte si sviluppa invece a partire dall'ISTA (l'International School of Theatre Anthropology fondata nel 1980 da Eugenio Barba, la cui ultima sessione risale al 2005). Anche in questa seconda parte, non tutti i saggi parlano dell'ISTA o dell'Odin. Sono saggi *a partire* dall'ISTA, forti dell'esperienza dell'ISTA. Ci sono saggi concentrati sull'attività di Barba come studioso e teorico, come quello di Lluís Masgrau, e ci sono saggi che non hanno nulla a che fare con l'antropologia teatrale o con l'Odin, ma che pure si nutrono dell'esperienza della discussione comune all'ISTA, come quello di Marco De Marinis. Ci sono saggi che trattano direttamente della esperienza all'International School, come quello di Jean-Marie Pradier, e saggi che sono uniti all'Odin solo da una dedica.

Tutti insieme testimoniano l'importanza dell'ISTA, invece di raccontarla ancora una volta.

Anche questa seconda parte è corredata da informazioni, notazioni e materiali d'archivio, saggi del passato. Sia nella prima che nella seconda metà del dossier, i materiali sono tutti datati, mentre gli interventi e i saggi non datati sono quelli scritti per questo numero.

Tutte le notazioni e informazioni in corsivo non diversamente firmate che corredano i materiali sono mie, come è mia la responsabilità della scelta, dei tagli, del montaggio dei documenti².

² Ringrazio per il loro aiuto: Carla Arduini, Anna Carocci, Raffaella Di Tizio, Dorian Legge, Samantha Marenzi, Carmelo Princiotta, Francesca Romana Rietti, Gabriele Sofia, Valentina Venturini. Ringrazio tutti coloro che hanno dato il permesso di pubblicare brani delle loro lettere, da Roberto Bacci a Ferdinando Taviani, da Franco Ruffini a

Per quel che riguarda almeno la storia del teatro, i materiali d'archivio non dovrebbero servire semplicemente a elaborare ricostruzioni. Le ricostruzioni, a teatro, servono solo a riempire di fantasmi un mondo di per sé già fin troppo affollato. L'utilità di questi materiali sta nel costringerci a nuove ricerche e nuove domande, perché sono materiali per loro natura incompleti. Creano problemi, poi li distruggono, li rinnovano, fanno cambiar continuamente di segno ai vecchi racconti. Sono la risposta al sudario della leggenda.

Molte delle storie che questo dossier presenta sono racconti (relativamente) noti e più volte ripetuti, soprattutto in Italia, e in un certo ambiente. Qui si ripercorrono tutti i luoghi topici: Carpignano Salentino, la prima sessione dell'ISTA, Belgrado, *Ferai*. Ma, come ci indica Franco Ruffini nel suo intervento, i racconti possono e forse devono proprio essere ripetuti, più e più volte. Purché lo si faccia per porre loro sempre nuovi interrogativi, non per incapacità ad affrontare il nuovo. Perciò forse è proprio alle «vecchie» storie che bisogna ricorrere quando si vuole capire, e non celebrare. Capire se stesso nell'altro, e l'altro in noi stessi, l'arte di un teatro negli studiosi che l'hanno amato, e quella di alcuni studiosi nella storia condivisa di questo teatro.

DOSSIER ODIN 50

PARTE PRIMA

DALLA PARTE DI CHI GUARDA

Raimondo Guarino, *Appunti sull'Odin Teatret e gli studi teatrali in Italia*

Materiali (1): *Cinquant'anni*. Un'immagine di Tommy Bay dallo spettacolo per il cinquantesimo compleanno dell'Odin; Else Marie Laukvik parla dei primi giorni di lavoro all'Odin Teatret (2009); lettera dalla Norvegia di Eugenio Barba al fratello Ernesto (1965); lettera di Francesca Romana Rietti dalla Polonia

Eugenio Barba, *Parole nuove per antichi sentieri*

Materiali (2): *Frammenti da una biografia*. Ritaglio stampa (1965); Jens Kruuse su *Ornitofilene* (1965); Scheda sull'Odin Teatret; Eugenio Barba sulla fondazione dell'Odin (2011); Presentazione di una rivista al Consiglio nazionale della ricerca norvegese (1964)

Mirella Schino, *La ragazza con la pistola. Spettatori dell'Odin*

Materiali (3): *Il morso dell'Odin*. Disegno da *Ferai* di Iben Nagel Rasmussen (1969); Fabrizio Cruciani (1989), Ferdinando Taviani (1994), Nicola Chiaromonte (1969), Claudio Meldolesi (1979) parlano della reazione degli spettatori al morso dell'Odin

Gianandrea Piccioli, *Compleanno*. Lettera 67

Materiali (4): *La vita cronica*. Un'immagine de *La vita cronica* (Jan Rűsz, 2011); interventi sull'ultimo spettacolo dell'Odin di Sofia Monsalve (2011), Pierangelo Pompa, Ana Woolf, Raűl Iaiza

Ferdinando Taviani, *Il buio è una via* (1997)

Materiali (5): *Riflessioni su teatro e politica*. Schizzo per la scenografia del primo lavoro teatrale di Eugenio Barba, in Polonia (1961); parlano il sindaco di Holstebro (2014) e Claudio Meldolesi (1998); Iben Nagel Rasmussen, testo di *Itsi Bitsi* (1991)

Ferdinando Taviani, *Il teatro che vive a Holstebro* (1983)

Materiali (6): *Lontano dal teatro*. Tony D'Urso: Odin in Sud Italia (1975); lettere sulla pratica del «baratto» di Gianandrea Piccioli e di Eugenio Barba (1975)

Miguel Rubio, *Sobre vivir en Grupo*

Materiali (7): *Incontri*. Judith Malina ed Eugenio Barba (Fiora Bemporad, 1994); lettera di Andre Gregory (1976); lettera di Jean Darcante (1976); Eugenio Barba, *Terzo Teatro* (1976); lettera di Renzo Vescovi (1985)

Alberto Grilli, *35 anni di teatro condiviso. Lettera ai compagni attori del Teatro Due Mondi*. Lettera 68

Materiali (8): *Lavoro d'attore*. Uno scatto di Roald Pay (1972); Torgeir Wethal parla del lavoro d'attore sui personaggi nella logica di un gruppo teatrale (1989)

Franco Ruffini, *Dal teatro materiale al teatro sotterraneo*

Materiali (9): *La cerimonia degli addii*. Una pagina da un taccuino di regia (1988); lettera di Nicola Savarese a Franco Ruffini sullo spettacolo dei cinquant'anni e risposta di Franco Ruffini (2014)

Raimondo Guarino

APPUNTI SULL'ODIN TEATRET E GLI STUDI
TEATRALI IN ITALIA

Prologo nello studio. Sull'autopsia del corpo vivo

Nei primi minuti del *Faust* di Sokurov, il teologo negromante di Marlowe e Goethe è diventato un fisiologo scettico e pensoso, sistematicamente dedito alla dissezione dei cadaveri. Invece di tracciare figure e formule di evocazione, invece di commentare empie e sacre scritture, il Dottore accumula e apre i corpi morti raccolti con l'aiuto del famulo Wagner e la compiacenza pagata dei becchini. Il suo studio non è pieno di amuleti e scongiuri, né di scaffali e libri, ma di salme e arnesi da macellaio, di organi in putrefazione e membra dilaniate. Questo scienziato squattrinato e ostinato è un contemporaneo di Goethe che si sovrappone all'immagine antica del sapiente fuorviato, e si avvicina ai misteri del creato con la procedura dell'autopsia.

Il significato corrente della parola *autopsia* è un caso di distorsione semantica indotta dalle pratiche cui è stata esclusivamente associata. Perché gli è stato assegnato, come oggetto della volontà di scrutare processi vitali, il corpo morto. Il gelo della morgue e il rituale dei teatri anatomici hanno oscurato l'evidenza del vivente. Designata a indicare l'analisi del cadavere per i rilievi di anatomia patologica e i referti di medicina legale, l'autopsia ha perso il significato letterale di conoscenza visiva diretta che testimoniava, nel mondo greco classico, la supremazia della storia del presente. Nel linguaggio dei filosofi neoplatonici la stessa parola alludeva alla percezione di realtà spirituali. L'autopsia è associata in quei contesti remoti all'empiria, alla conoscenza che vola radente alle cose, alla qualità dell'esperienza personale.

Che cosa è l'osservazione diretta dell'azione del corpo vivo? Pura astrazione, se non produce un campo che attiva sguardi, incontri, convivenze, memorie.

Quale impulso ha guidato l'Odin Teatret e alcuni studiosi a produrre incursioni e discussioni che spostassero nozioni e ambienti del fare teatrale, cambiando l'osservazione del corpo in azione?

La prima risposta, e la prima avvertenza, è che l'impulso e la direzione sono venuti dal gruppo di teatro, dal suo respiro, da un momento del suo arco vitale.

La definizione del «teatro come spedizione antropologica», che proviene da *Alla ricerca del teatro perduto* del 1965 e riecheggia nel *Libro dell'Odin* del 1974, da una parte rischia di invischiare il lettore nella palude dei ragionamenti di metodo, dall'altra introduce un rovesciamento. Chi è il soggetto e chi l'oggetto della ricerca e dell'analisi? Se il tema è «L'Odin Teatret e gli storici», tutte le considerazioni che ne derivano sono la proiezione sulle carte geografiche dei viaggi di un teatro. Ci si muove in una provocazione di procedimenti e convenzioni del sapere lanciata dalle intuizioni e dalle tensioni di un regista e di un gruppo teatrale. Come nel commento di Faust all'esordio del vangelo di Giovanni, in principio non era il Verbo. «Im Anfang war die Tat». «In principio era l'azione».

Geografia dell'evidenza

I viaggi dell'Odin nelle terre senza teatro in Italia nel 1974 (Barbagia e Salento) ebbero un effetto letteralmente trainante. L'insediamento del gruppo e del suo seguito moltiplicava e ribaltava gli strumenti e le direzioni dell'indagine, mettendo le domande personali e complessive degli attori su di sé a confronto con la distanza e le tensioni dell'estraneità culturale; e alimentando l'inchiesta con la presenza degli spettatori anomali, gli spettatori-testimoni che avevano intercettato il cammino dell'Odin prima nelle stazioni degli spettacoli, e poi nell'ospitale osservatorio del Teatro Ateneo dell'Università di Roma. C'era, nell'adesione di questi osservatori partecipi, una programmatica «via negativa» rispetto ai modelli egemoni e cristallizzati dell'interpretazione e alla fallacia degli automatismi mentali, ai vizi dell'ottica professorale: studiare il teatro per opere ed eventi, collocare le comunità del teatro nelle categorie sociologiche, destituirne il senso nell'inventario delle funzioni.

Il teatro come spedizione antropologica e la presenza dell'Odin come catalizzatore creavano nuove relazioni di conoscenza basate su impulsi elementari e pratici, il cui orizzonte è racchiuso nel titolo Craigiano del sesto capitolo del *Libro dell'Odin: Nuovi attori, nuovi spettatori*¹. Le più sofisticate implicazioni epistemologiche di quella sta-

¹ *Il libro dell'Odin. Il teatro-laboratorio di Eugenio Barba*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 257-278.

gione non possono prescindere dalle logiche di sopravvivenza e cambiamento dell'Odin. Gli impulsi si adattavano, nello spirito del tempo, ai fattori che generarono l'occasione dei viaggi in Italia: ai contatti e ai dislivelli tra associazionismo culturale progressista, specificità etnica e culturale del Sud Italia, disorientamenti e crisi d'identità degli studi teatrali. Ma il rapporto con i contesti era affidato a decisioni di esplorazione e rigenerazione squisitamente pragmatiche. Per citare la voce di Barba dal terreno:

Bisogna trovare una risposta che è già un'azione, il nuovo punto di partenza. Quelli che agli altri sembrano i «risultati» non sono la realizzazione di un'idea. Sono le esperienze con le quali la nostra storia personale e la Storia – come la si vuol chiamare – ci ha fatto misurare².

Nell'epilogo del *Libro dell'Odin*, Taviani colloca alla foce della spedizione salentina il momento di nuove soluzioni di articolazione e organizzazione della presenza del teatro rispetto al lavoro sullo spettacolo; cioè il passaggio dal periodo di *Min fars hus* alla fase in cui «*Come! And the day will be ours* fu la parte più alta di un edificio visibile in tutte le sue parti»³. L'esibizione della vita di lavoro di una comunità di attori sottraeva l'azione viva all'astrazione (al «movimento nello spazio», idolo delle avanguardie storiche), e il teatro alla morgue delle cerimonie ermeutiche. Al centro di questa combinazione di urgenze e propositi, c'era il fattore dell'evidenza, che non era un fattore retorico, ma l'innesto tra rifare il corpo del teatro e rifare lo sguardo sul teatro. Quando Nando Taviani spiega la qualità incisiva e inconfondibile, perché non pianificata, della presenza dell'Odin nei territori senza teatro e nell'incerta identità del Sud modernizzato, scrive una pagina che da una parte distilla la sostanza di quanto lui stesso avrebbe approfondito nella nozione di «teatro enclave», e dall'altra descrive il manifestarsi della necessità del teatro come valore visibile in situazioni marginali:

Sembrerà strano, ma prima di tutti i programmi e le intenzioni, più di tutte le realizzazioni, era il modo di lavorare «alla lettera» dei componenti dell'Odin – sia nel fare i clowns, che nel suonare, nel partecipare a incontri e discussioni, e nel trattare con la popolazione – che assicurava sul senso del loro impegno in un paese del Salento, del Campidano o della Barbagia. C'è un modo che l'attore ha di mostrare inconsapevolmente che è cosciente del fatto che i suoi spettatori non hanno mai visto un attore prima; e c'è un altro modo di essere presente davanti ai

² *Ivi*, p. 254.

³ *Ivi*, p. 285.

suoi spettatori come se non esistessero alternative. Quando è evidente questo secondo tipo di presenza, e quando gli spettatori sono quelli dei paesi del Sud o della Sardegna, si ha la personale certezza che il teatro ha concluso l'approdo al suo nuovo continente⁴.

Evidenza, personale certezza, presenza «senza alternative», ma in una situazione circoscritta. Sono i postulati, i presupposti dell'osservazione e dell'analisi di nuovi attori e nuovi spettatori, i fattori che tendono e orientano la corda dell'attenzione tra chi osserva e chi è osservato.

Nei primi anni Settanta del Novecento si potevano associare i fattori progressivi della pratica alle tendenze delle discipline. Attivismo politico e pedagogia diffusa disseminavano la sfida dei processi elementari dei teatri indipendenti ai massimi sistemi e alle reclusioni istituzionali. Gruppi iconoclasti e clandestini rivendicavano le basi del comportamento scenico, i suoi sconfinamenti, il suo riscatto nella disseminazione di pratiche autonome e processi di autoformazione. La nuova storia intanto virava sugli oggetti minori e nascosti della microstoria: le famiglie, i corpi, i carismi, i conflitti tra individui e gruppi sociali, tra gruppi informali e identità istituzionali. Si può anche associare l'emancipazione del sapere teatrale *iuxta propria principia*, contro le false partenze di studi appena avvistati nei planetari accademici, al riconoscimento dei saperi «assoggettati» di cui testimoniava l'insegnamento di Foucault, quando nei corsi del Collège de France, nel 1976, faceva appello a «l'insurrection des 'savoirs assujettis'» e alla convergenza tra «i contenuti storici sepolti riattivati dall'erudizione» e i saperi misconosciuti e «non-concettuali», affioranti al di sotto dei saperi rispondenti ai requisiti della scientificità certificata⁵.

Ma la gerarchia dei «saperi» si gioca nel movimento dell'esperienza e negli spostamenti di ruolo. Tra i risultati dei viaggi dell'Odin ci fu anche la riconversione e la ricostruzione del mestiere di alcuni storici, derivata dal confronto tra la sospensione delle identità teatrali, la presenza «senza alternative» di Barba e dei suoi compagni, e il tempo profondo e assorto, superato e superstite della ruralità mediterranea e dei suoi soprassalti. Seguire l'Odin in Salento significava seguire cercatori di forze latenti, registrare la perdita di nozioni e riferimenti, nella progressiva scomparsa delle reliquie viventi dei conflitti tra culture egemoni e subalterne. Bisognava esercitare l'andatura e

⁴ *Ivi*, p. 260.

⁵ Michel Foucault, *Cours du 7 janvier 1976*, in *Id.*, *Dits et écrits. II. 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, pp. 163-64.

l'acutezza visiva in questa doppia oscurità, guidati dal nomadismo degli attori cercatori nel Sud di un perpetuo e volontario esilio.

Avevo pensato di intitolare questa parte del saggio, dove si accenna alla ventura dei cercatori di teatro nei libri dietro i cercatori di teatro nei fatti, *L'indice salentino*, suggestionato evidentemente dall'analogia geografica con una delle spedizioni di Ernesto de Martino, quella del 1959 sul tarantismo e la terra del rimorso. La somiglianza con il viaggio e l'insediamento dell'Odin nell'ignoto teatrale non sta né nel metodo né nell'oggetto, ma nel fronte comune del dialogo difficile tra azione e conoscenza. Qui si concretizza la necessità di tenere come punto fermo la formula craighiana *Nuovi attori, nuovi spettatori*. Nell'abbandonare la nave delle certezze difensive, non si abbandona solo una nozione di teatro, ma una struttura relazionale, un commento del mondo, una geometria del rapporto tra vissuto e analizzato, nel punto cruciale del varco tra azione e conoscenza, oltre l'accezione di «pratica simbolica» estratta dal flusso dei dati e offerta all'interpretazione, oltre l'appello della sociologia dell'interazione alla grammatica delle situazioni (*Where the action is*, secondo il titolo di un celebre saggio di Goffman del 1967)⁶, verso il significato di azioni estreme cercate da una conoscenza audace. Ci sono azioni convulsive, ispirate, letterali e sovrane che disarmano le scienze che si approntano e si impancano a sviscerarle. Nell'aura di Faust, l'ossessione delle azioni sovrane si trasforma in nostalgia del sapiente per la taumaturgia, nel contatto con l'opaca urgenza dell'elemento fisiologico, talvolta nella deposizione momentanea delle armi, nella resa a un'evidenza talmente forte da sfidare e sovvertire folklorizzazioni, psicologie, argomenti della storia religiosa e appelli alle stratificazioni delle culture. La luce intuita da de Martino nelle sue spedizioni, e offuscata dai suoi stessi rimorsi e ripensamenti nel sofferto dibattito con i tentacoli dello storicismo. Fino al ripristino, nella conclusione del libro salentino (cfr. l'Appendice V a *La terra del rimorso*), «di una riplasmazione civile armata di sapere storico»⁷.

Osservazione e pragmatismo

Alcune delle situazioni (Belgrado 1976, Bergamo 1977) in cui l'Odin Teatret, organizzando la propria presenza, organizzò i presupposti e la portata di un movimento teatrale, seguirono un criterio di rac-

⁶ Apparso in Erving Goffman, *Interaction Ritual*, Garden City, Doubleday, 1967, trad. it. Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 167-307.

⁷ Ernesto de Martino, *La terra del rimorso*, Milano, Il Saggiatore, 1961, p. 389.

colta e condensazione di processi di autoformazione e tradizioni viventi. L'ISTA fondata da Eugenio Barba nel 1979 catturò l'energia del movimento in una sfera separata di osservazione e riduzione delle differenze culturali tra i teatri nella ragione pratica del corpo trasformato.

Nel processo di creazione dei nuovi spettatori, la condensazione dell'ISTA aveva lo scopo di attuare un contesto pratico più forte delle totalità astratte dei sistemi di sapere, e nello stesso tempo capace di attrarne nozioni e schemi. C'è nell'osservazione un presupposto di ingrandimento dei fenomeni, la ricerca di un sapere del piccolo che contiene il grande, delle relazioni elementari che contengono le relazioni complesse, del tempo breve che assorbe la lunga durata. La conoscenza attiva di una verità limitata. «La verità limitata del teatro», limitata perché concreta, di cui scriveva Antonin Artaud a André Rolland de Réville nel luglio del 1932⁸.

Ridurre lo sguardo dell'osservazione e dell'analisi nella verità limitata, nei minimi termini del fare teatrale, significa anche, nella dimensione del tempo, occupare e materializzare lo spazio dell'immaginazione storica che rammenda e ricomponi le tracce del teatro nel passato. E costringerla a confrontarsi con le condizioni e le direzioni della memoria pratica. L'autopsia del corpo in vita richiede l'osservazione diretta di una memoria pratica e vivente. Che vuol dire molte cose, e tra di esse almeno queste: l'alternanza di distruzione e rigenerazione dei corpi collettivi; la ricerca nel passato delle eredità concrete; la memoria fisica che si addestra nel rapporto con lo spettatore e nel passaggio tra esperienze di diversa maturità (tradizione e insegnamento); la creazione dei repertori personali e impersonali che caratterizzano spostamenti e insediamenti delle comunità del teatro.

Le radici dell'azione penetrano nel passato personale e impersonale. La «scuola dello sguardo» dell'ISTA fu un'operazione di condensazione per l'evidenza di una verità limitata; al centro c'era il presupposto del pragmatismo in cui il passaggio delle identità (la tradizione, l'insegnamento) incontrava l'osservazione e il rispettoso e disorientato afflusso di scienze certificate. Il paesaggio dell'ISTA ospitò anch'esso diversi omaggi allo spirito del tempo. La generazione di concetti e termini di discussione (piuttosto effimeri) come «villaggio del performer» o «tecniche della rappresentazione e storiografia», la particolare accezione che assumeva in un simile contesto la sensibilità alla «cultura materiale» del teatro, sono fattori che non produssero tanto strumenti

⁸ La lettera in Antonin Artaud, *Oeuvres complètes*, vol. V, Paris, Gallimard, 1979, pp. 82-84.

esplicativi (sarebbero da discutere a parte i profitti derivati dalla categoria del «pre-espessivo»), ma piuttosto effetti di potenza, e in un certo senso di dissuasione e di obiezione, del contesto pratico rispetto alle analisi e alle teorie.

Ma nei contesti in cui si dichiara e si coltiva la memoria pratica si manifesta un'analogia determinante tra lo storico e l'attore. Lo storico e l'attore stanno di fronte al muro del tempo, per leggerlo e attraversarlo. Per il primo il muro segna il limite tra ciò che può solo indagare e ciò che può descrivere, per il secondo è la scala tra la memoria personale e le eredità impersonali. La globalità concentrata dell'ISTA, delle sue sessioni e delle edizioni del *Theatrum mundi*, ha avuto tra il 1980 e i primi anni duemila una vita parallela rispetto all'esistenza del gruppo Odin, operando l'allaccio tra memorie pratiche e visibili che alimentavano l'immaginazione dello storico e dimensione pragmatica dell'osservazione sulla storia e sul presente. Il dialogo tra terreno e pensieri andò in questa fase a costituire i prelievi del libro su *The Secret Art of the Performer* (il dizionario di antropologia teatrale la cui prima edizione, pubblicata in italiano, curata da Nicola Savarese nel 1983⁹, si intitolava *Anatomia del teatro*), e il punto di vista e la ragion d'essere di «Teatro e Storia».

Dimensioni microscopiche del campo e pragmatismo sono due termini possibili per capire come il recinto dell'ISTA, e il suo lavoro condensato sull'evidenza, abbiano potuto contribuire alla fisionomia di «Teatro e Storia». Il senso utile delle dimensioni della microstoria è l'efficacia della limitazione del campo in termini di sperimentazione conoscitiva. Cito dal poscritto aggiunto da Arlette Farge nel 1992 a *Vivre dans la rue à Paris au XVIIIe siècle* (1979) una definizione della microstoria come

sguardo particolare nato in Italia (C. Ginzburg, G. Levi) che analizza il modo in cui gli avvenimenti singolari riflettono l'insieme di un universo sociale pur nel differenziarsi («tout en se décalant») in rapporto ad esso. La microstoria permette di comprendere meglio l'alchimia che fa di ogni individuo un essere nello stesso tempo rappresentativo e eccezionale rispetto a un contesto socioculturale dato¹⁰.

Microstoria non vuol dire storia minima ma storia limitata ribaltata nella grandezza eloquente di una singolarità che diventa emblema, per

⁹ *Anatomia del teatro: un dizionario di antropologia teatrale*, a cura di Nicola Savarese, Firenze, La casa Usher, 1983.

¹⁰ Arlette Farge, *Vivre dans la rue à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard Folio, 1992, p. 251.

evidenza e per contrasto. L'osservatorio dell'ISTA è stato il contesto pre- e trans-culturale della visione ravvicinata di fenomeni globali, declinata nel pragmatismo come forza magnetica nella profondità temporale del teatro.

Il teatro nella storia ha senso non se guarda al teatro nel passato, ma se osserva il passato nel teatro.

Nel laboratorio dello storico, la risposta tecnica alla seconda considerazione inattuale di Nietzsche (*Sull'utilità e il danno della storia per la vita*), al bivio tra la sottrazione (la «malattia storica») o la proiezione di energia pratica tra vita e storia, si articola sul confine tra i rischi dell'anacronismo implicito e il profitto dell'anacronismo consapevole. Richard C. Trexler, nell'introdurre il suo capolavoro *Public Life in Renaissance Florence* (1980), scrive di avere preso in considerazione come lettori del libro non solo quelli che vogliono saperne di più su Firenze nel Rinascimento ma anche «those social scientists interested in social action and in the forms that give such actions their meaning in an urban context»¹¹. L'asserzione di Trexler sembrerebbe trattare l'ennesima tregua armata tra sociologia e storiografia, se non introducesse a una contaminazione dei tempi esplicitata nelle prime righe dei ringraziamenti:

My greatest debt is to student colleagues who marched with me in the protest movements of the 1960s. This activity awakened and has sustained my interest in public behavior; our common actions and reflections upon those actions taught me much about political motivations and behavior¹².

In questo caso l'esperienza del presente risveglia una facoltà di comprensione del passato che ha un effetto di rianimazione delle tracce d'archivio. Il rapporto di individui e gruppi con lo spazio urbano, il loro mostrarsi nel contesto pubblico, questa zona delle relazioni culturali che ha illuminato gli studi sul teatro quando non era il teatro, è visibile attraverso l'accensione di un'esperienza diretta basata su altri presupposti e motivazioni, ma che consente di associare fenomeni altrimenti sparsi su dati incongrui. Lo spostamento delle associazioni che vivificano l'interpretazione delle tracce accumulate corrisponde a una sollecitazione dei conflitti sociali contemporanei (i movimenti di protesta degli anni Sessanta) nel lavoro dello studioso.

¹¹ Richard C. Trexler, *Public Life in Renaissance Florence*, New York, Academic Press, 1980, p. XIII.

¹² *Ivi*, p. XV.

La riflessione sull'anacronismo negli studi teatrali va oltre questo buon uso del presente e della percezione diretta. Osservando l'evidenza del presente, la percezione storica la scompone, la sottrae alla visione del passato come spettacolo, ne ricolloca la durata nella specifica sfasatura e nei necessari anacronismi tra memoria pratica e selettiva dell'attore e memorie degli spettatori. Nel saggio scritto per il primo numero di «Teatro e Storia», *Un vivo contrasto*, Taviani inquadrava frontalmente la condizione e la contraddizione dell'osservazione del teatro del passato:

Per lo storico del teatro da un lato vi è la troppo facile affermazione secondo cui l'arte dell'attore muore con lui, e dall'altro vi è l'incontenibile tendenza a prolungare nel passato le immagini del teatro presente con il rischio di sovrapporre fenomeni legati da nessuna analogia. In altre parole, benché si dica che dell'arte degli attori non sopravvive nulla, ognuno di noi non fa che associare immagini alle notizie che gli giungono attraverso i documenti storici. Nel riferirne potrà nascondere l'anacronismo, che non per questo cesserà però di nutrire o di inquinare la narrazione storica. [...] l'anacronismo è ineliminabile. Esso può essere trasformato in una congiuntura amica, in uno strumento scientifico¹³.

L'immaginazione storica e il suo anacronismo sono ineliminabili, e se «si crede di non immaginare nulla, di seguir soltanto i documenti, si finisce con l'immaginare tutto»¹⁴.

Il buon uso dell'immaginazione attrae nell'evidenza il lavoro sul tempo, la produzione in atto di repertori e archivi, di tracce utili, il cui indice di verità si decide a ridosso dei criteri conservativi e selettivi della conoscenza pratica. La presenza dell'attore si dilata in questo intervallo per corrispondere

alla costruzione di un'immagine mentale, che in fondo è la duratura opera dell'attore. La sua poesia [...] non può esaurirsi nell'atto scenico, né nello sguardo dello spettatore. Si traspone, invece, nella memoria, il solo ambiente in cui trovi da vivere e mutare¹⁵.

La presenza non si esaurisce nel presente, il corpo in vita, proprio quello della biologia dell'attore, sollecita la vita del ricordo. Per fare eco alle asserzioni di Taviani cito rapidamente tre esempi. Sono cita-

¹³ Ferdinando Taviani, *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'arte*, «Teatro e Storia», 1, 1986, pp. 25-75, pp. 31-32.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ivi*, p. 75.

zioni che manifestano differenti livelli di ciò che è stata la competenza, la sensibilità del vedere azioni sceniche nel vivo scambio delle relazioni teatrali tra età moderna e Novecento, condizione oggi trasformata e nascosta dall'accumulazione di altri archivi, tecnologici o immateriali. La consistenza della «Fourth Dimension» della memoria (scritta così, con le iniziali maiuscole) viene evocata da un mediocre romanziere aristocratico, fanatico delle scene londinesi, Horace Annesley Vachell, che la rivendica come il riflesso attendibile nell'esperienza del *playgoer* dell'arte di Irving, riflesso più valido della competenza «tecnica» dei critici¹⁶. Più nota la pagina di Jacques Rivière su *Des ballets russes et de Fokine*, apparsa nel luglio del 1912 sulla «Nouvelle Revue Française»¹⁷, in cui il movimento del danzatore non occupa lo spazio materiale e il tempo oggettivo ma il tempo-luogo mentale dello spettatore. In termini meno elaborati letterariamente, ma più espliciti sul gioco del tempo tra i testimoni e gli attori, Nicolas Boindin, l'oracolo dei caffè letterari che lanciò la supremazia dei membri della *Nouvelle comédie italienne* al loro ritorno sulle scene di Parigi, ha descritto nel cimento con il passato il primo banco di prova dei compagni di Luigi Riccoboni. In questa pagina la competenza dei conoscitori, lo sguardo-memoria che è stato la coscienza-specchio del corpo-memoria degli attori, impone l'inevitabile confronto con l'altra generazione degli *Italiens*. A proposito della recita del 18 maggio del 1716, Boindin scrive: «On était venus, ce jour-là, particulièrement pour examiner leurs figures, leurs gestes, leurs manières de jouer, et pour les mettre en comparaison avec la troupe du siècle précédent»¹⁸. Bisogna vedere, fisicamente, per cogliere nella presenza la risonanza del tempo. La rivendicazione dell'«interculturalismo verticale», cioè della dimensione del tempo, nella lettera aperta di Barba a Schechner scritta nel 1991 e inserita in *La canoa di carta*¹⁹, rivela la concomitante ricerca delle radici dell'atto nella memoria concreta, sul terreno nel quale la memoria non è soltanto una dimensione mentale, ma un terreno dell'azione fisica che

¹⁶ Horace A. Vachell, *Some Personal Reminiscences*, in *We saw him act. A Symposium on the Art of Henry Irving*, ed. by Harry Artur Saintsbury and Cecil Palmer, London, Hurst & Blackett, 1939, pp. 209-213.

¹⁷ Jacques Rivière, *Des ballets russes et de Fokine*, «La Nouvelle Revue Française», 43, luglio 1912; ora in Jacques Rivière, *Etudes (1909-1924). L'œuvre critique de Jacques Rivière à «La Nouvelle Revue Française»*, textes réunis et annotés par Alain Rivière, Paris, Gallimard, 1999, pp. 238-244.

¹⁸ [Nicolas Boindin], *Lettres Historiques à Mr D*** sur la nouvelle Comédie Italienne*, Paris, Prault, 1717, p. 22.

¹⁹ Eugenio Barba, *La canoa di carta*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 223.

produce processi mentali. Su questo lato è possibile che si apra un varco tra il lavoro dello storico sul tempo e il tempo nel fare dell'attore.

Il numero zero di «Teatro e Storia» (1984) produsse una ricognizione della stratificazione storiografica nella bibliografia. Il numero uno del 1986 pronunciò complessivamente un'imperterrita dichiarazione di conflitto tra scienze autorizzate e soluzioni di pragmatismo. Nel saggio d'apertura, intitolato seccamente *Antropologia teatrale*, Ruffini concludeva una dimostrazione sull'efficacia delle leggi pragmatiche della presenza in scena e sulla necessità del training, ribaltandola su domande essenziali:

Dal punto di vista della produzione dello spettacolo: come si correlano la prestazione fisica dell'attore e quella mentale del regista? E dal versante della ricezione dello spettacolo: come si correlano la prestazione fisica dell'attore e quella mentale dello spettatore?²⁰

E orientandosi verso la risposta, verso la possibilità della risposta: «se la con-sonanza spettacolo-spettatore si verifica [...], è necessario ricercarne le leggi pragmatiche. Cercare di sapere *cosa* fare e *come* farlo affinché essa si verifichi: anche se si continui ad ignorarne il *perché*»²¹. Il pragmatismo delle domande e della risposta antepone la volontà di vedere e fissare le procedure efficaci alla spiegazione del loro effetto. L'espressione «leggi pragmatiche» era stata argomentata da Grotowski nell'intervento sulla prima sessione dell'ISTA a Bonn del 1980 pubblicato in *La scuola degli attori*, a cura di Franco Ruffini)²². Ruffini dichiara poi quella che si potrebbe definire esposizione o contaminazione del discorso «scientifico», intravista dove

si apre un campo [...] che pone le basi *scientifiche* per esplorare quel più profondo *rapporto di consonanza* [...] che la carenza d'indagine ha relegato finora al livello dell'ineffabile, irripetibile, improgrammabile *esperienza personale*²³.

Si dovrebbero analizzare gli altri contributi alla prima uscita di «Teatro e Storia», più che come un tentativo di indirizzare alle somiglianze e dissimiglianze della nuova storia del teatro, come un movi-

²⁰ Franco Ruffini, *Antropologia teatrale*, «Teatro e Storia», 1, 1986, pp. 3-23, p. 22, c.vi nel testo.

²¹ *Ibidem*. Corsivi nel testo.

²² *La scuola degli attori. Rapporti dalla prima sessione dell'ISTA*, a cura di Franco Ruffini, Firenze, La casa Usher, 1981, pp. 29-32.

²³ Franco Ruffini, *Antropologia teatrale*, cit., p. 22, c.vi nel testo.

mento di ritorno dal terreno all'archivio, alla biblioteca, all'obiezione critica verso la gerarchia delle conoscenze. Le conseguenze del pragmatismo toccano i rapporti di forza tra metodi e oggetti. Nel saggio di Meldolesi *Ai confini del teatro e della sociologia*, le metafore drammatiche e le costruzioni teatrali degli «scienziati sociali» vengono smantellate alla luce dell'invenzione sociale dei teatri, rintracciando inusitate ma fondate convergenze, come l'accostamento tra i drammi didattici di Brecht e il teatro della spontaneità di Moreno. Studiosi provenienti da un empirismo accanito della raccolta e della collazione dei documenti si ritrovarono in un empirismo pragmatico e critico potenziato da una scelta di campo.

La *performance*, ha scritto ripetutamente Schechner, ha a che vedere nello stesso tempo con la memoria e la trasformazione²⁴. La ricerca del passato, alla luce delle leggi pragmatiche che sostengono relazioni interne ed esterne del fare teatrale, oltre a valorizzare l'efficacia delle leggi, ridefinisce il valore del passato. Sembra un'operazione magica, ma è il prodotto dell'associazione tra indagine sull'azione consapevole e direzioni della ricerca storica. Sono le domande che vengono dalla pratica a svelare un paesaggio cangiante di guadi e fratture, a mostrare la selezione della memoria in circostanze date di discontinuità e dispersione, e in relazione a una gerarchia di obiettivi. La concretezza del punto di vista rende plausibili le domande sulla discontinuità e l'eredità tra gli *studi* del primo Novecento e i teatri laboratorio del secondo Novecento, sul passaggio dalla ricerca sui processi alla ricerca sul livello delle condizioni creative, sul perché e come si possano associare le insegne e i motti del «rifare il corpo» tra Mejerchol'd e Artaud a questioni sottili, profonde e ricorrenti sulla reinvenzione del passato e la sopravvivenza²⁵. Ci sono domande pressanti che coinvolgono «l'utilità» della conoscenza del passato e implicano il pragmatismo retrospettivo. Che cosa devo salvare del passato del teatro in via di estinzione? Che cosa si potrà sottrarre del presente al consumo del tempo? Quali condizioni hanno consentito nel passato l'equilibrio tra dispersione e conservazione?

²⁴ Cfr., solo a titolo di esempi di una riflessione insistente, Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985, p. 36; Id., *The Future of Ritual. Writings on Culture and Performance*, London, Routledge, p. 236

²⁵ Cfr. Mirella Schino, *Alchimisti della scena. Teatri laboratorio del Novecento europeo*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 70-77, a proposito del convegno sui teatri laboratorio organizzato dell'ISTA ad Aarhus nel 2004 a ridosso del quarantennale dell'Odin Teatret.

Evidenza e oscurità nella selva senza metodo

Si deve però evitare a questo punto una confusione di proporzioni; e nello stesso tempo correggere un possibile fraintendimento sul pragmatismo. Il termine pragmatismo non implica una destituzione perché presuppone un lavoro sul campo che è una scelta di campo. La scelta di campo, per gli studiosi, era un'appartenenza, vissuta nelle relazioni con gli spettacoli, i viaggi e le mobilitazioni della «gente» dell'Odin (nel senso di stirpe, di lignaggio; di «Odin e la sua gente» parlò Franco Quadri, a proposito della presenza dell'Odin all'Arsenale, nella conferenza di bilancio della Biennale Teatro di Venezia, da lui diretta in quell'edizione, nell'autunno 1985). Questa appartenenza dava senso all'accanimento su linguaggi e concetti nel recinto dell'osservazione. Barba aveva costruito l'ISTA e altri osservatori come una prospettiva laterale, un'articolazione specifica dell'analisi sui processi. Nelle prime battute di *Moon and Darkness* (la memorabile dimostrazione ospitata nell'ambito della prima sessione dell'ISTA a Bonn nel 1980), Iben Nagel Rasmussen ne parla, con un accento quasi polemico, come di una scomposizione chimica del pane necessario agli affamati.

Lo storico vede il passato come presente non perché se lo immagina con la mente di un visionario o con lo sguardo di uno spettatore, ma perché ne studia gli strati e le durate, la trama dei ritmi e l'impressione nelle memorie. E quando guarda il presente lo guarda come diagramma a lui contemporaneo di quell'intreccio. L'indagine sui tempi del teatro attinge necessariamente a esperienze che associano l'intuizione dell'occasione allo scavo delle tradizioni, l'anacronismo delle sensibilità e degli ascendenti all'attualità delle decisioni e delle diagnosi. Le posizioni e le intuizioni dell'Odin Teatret sul tempo storico stanno nelle esplorazioni, nelle azioni e negli spettacoli, prima che nelle sessioni dell'ISTA e nei sondaggi dell'antropologia teatrale sui principi ricorrenti. Gli atti pubblici dei cinquant'anni già si leggono come cronache abbreviate e saghe cifrate dei processi globali contemporanei: integralismi e genocidi, illusioni e tradimenti degli intellettuali, parodie della scomparsa e della resistenza dei modelli di cultura, storie familiari moltiplicate e deformate nelle migrazioni collettive. L'argomento «l'Odin Teatret e gli studiosi di storia del teatro» sarebbe piuttosto trascurabile se non investisse la questione del rapporto, ripetutamente rivendicato negli scritti di Barba, tra il fare dell'Odin e il tempo storico. Oltre la ricognizione ravvicinata della memoria pratica, in principio era l'azione contro la Storia con la maiuscola, quella che per Eugenio Barba come per Elsa Morante è un Leviatano cieco e sanguinario, con

la cui ossessione invincibile è tuttavia necessario misurarsi. Le domande sulla salvezza e la conservazione delle esperienze investono la possibilità di replicare alle ossessioni e ai cataclismi incombenti con le forme di vita e le creazioni di una comunità separata. Per vincere la pressione schiacciante della Storia maiuscola, le storie microscopiche ed emblematiche devono diventare ossessioni intermittenti, percorsi di memoria condensati e incisi, ma enigmatici. Azioni evidenti in una selva fitta e aggrovigliata.

Chi pensa che teatro e storia facciano un binomio incongruo deve riflettere su una comune perdita di senso nell'evidenza dei gesti e delle cose, nell'oscurità della disperata trama. Si chiama storia anche quella che non ha parentela con i sistemi e la ragione «armata di sapere storico» di de Martino, ma con la casualità e la singolarità delle *res gestae*. Ne è prova l'incertezza multiforme della storiografia contemporanea, protesa ad arginare l'invadenza (l'«imperialismo»), si diceva negli anni Settanta) delle scienze umane armate e fortificate, indotta ad accettare il confronto con la sponda delle narrazioni di finzione, a riprendere forza dal contatto con le storie sepolte vive.

L'incontro tra l'Odin Teatret e alcuni storici italiani diventa meno trascurabile se non è riferito soltanto alla storia fragile e breve di una disciplina universitaria, ma se si cerca di inserirlo nello speciale interesse degli studi storici italiani per i fatti di teatro, nella linea che con Croce attraversa il positivismo, lo rinnega e lo ritrova in termini di contraddizione tra riattivazione del passato e impianto idealistico dello storicismo, o tra unità del sapere storico secondo l'accezione idealistica e necessaria molteplicità del tramandato. Si tralascia qui, e si lascia al lettore, il confronto con i margini di altri territori (a me vengono in mente, per inclinazione e frequentazione, l'iconografia e la memoria delle immagini, la storia religiosa e l'esperienza mistica), per richiamare di nuovo le scoperte e le esitazioni di de Martino, lo spreco di spessori della memoria che aprono orizzonti senza tempo. Dopo aver ricordato che lo scetticismo dichiarato dal Croce maturo sulle storie del teatro è tanto più fertile delle certezze di terza mano della *Theaterwissenschaft* sulle domande da porre a un'eterogeneità costitutiva, non c'è tempo per approfondire la questione se non ritornando in chiave anticrociana al riscatto dell'autopsia. Una risposta sul rapporto tra scienze storiche e azioni sovrane viene dalla trincea del terreno storiografico. Cioè non direttamente dall'eruzione dei sostrati, dai calendari delle storie immobili e incalcolabili e delle memorie riluttanti. A chi consegna la ricerca storica al Leviatano della Storia maiuscola, va prescritto come antidoto l'epilogo anticrociano di *Il pensiero storico classico* di

Santo Mazzarino, esito in cui lo studioso catanese, ribaltando una drastica definizione del filosofo scettico Sesto Empirico, esaltava le insorgenze della «storia grecanica» nelle contese tra idealismo e positivismo interne alla storiografia tedesca dell'Ottocento:

La conoscenza storica ideale è per lo più, per l'uomo classico, conoscenza immediata, con autopsia ed empeiria, possibilmente con autourgia (azione diretta); per l'uomo d'oggi è per lo più conoscenza mediata; e con ciò si connette alla differenza tra storiografia antica, assai vicina alla vita e all'arte, e la storiografia dell'Ottocento e d'oggi, che soprattutto vuol essere scienza [...]. Forse per ciò la più grave aporia crociana in *Teoria e storia della storiografia* consiste nella difficoltà, per Croce, di valutare la storiografia classica, la quale gli appariva nelle opere di Erodoto Livio Tacito più o meno vicina a quella «forma erronea di storia» che è «la storia poetica». [...] *Améthodos hyle*, «materia (selva)» senza una strada unitaria; se un qualche spirito 'anticlassico' ricercasse a tutti i costi 'il limite' del pensiero storico classico, potrebbe trovarlo qui, rifacendosi appunto all'*améthodos hyle*, di cui parlava Sesto Empirico. Ma sarebbe questo, poi, un 'limite'? La storia può apparire all'uomo classico come *améthodos hyle*, e tuttavia essa ha un metodo e un senso, per gli storici greci e romani, metodo e senso diversi secondo le varie epoche e i vari autori²⁶.

Se ha il coraggio di entrare nella selva, lo studioso tocca i nervi della conoscenza del passato. Non perché il suo oggetto somiglia più o meno alle sostanze di altre storie (allo studio di altri fenomeni nel tempo), ma perché il terreno (il lavoro delle scelte di campo e della memoria pratica) provoca domande radicali sulla conoscenza e il senso del comportamento umano nel passato e sulla sua osservazione nel presente.

Conclusione: la selva invade lo studio

Ho volutamente ecceduto nelle citazioni, e ho notevolmente limitato gli esempi tratti dagli studi storici, suggerendo, come fattore concomitante dell'incontro tra alcuni studiosi e l'Odin Teatret, il panorama dei fertili disorientamenti degli studi sul comportamento umano tra il 1960 e il 2000. (Ripeto l'espressione «comportamento umano» perché allontana dalle diatribe su storie dell'arte, storie letterarie, etc., che m'interessano relativamente, e farebbero parte comunque dello studio dei fattori inibitori o degli spostamenti progressivi delle specializzazioni). Passando dalla spedizione sardo-salentina alla dimensione della

²⁶ Santo Mazzarino, *Il pensiero storico classico*, Roma-Bari, Laterza, 1966, ristampa Biblioteca Universale Laterza, 1983, 3 voll., vol. III, p. 376.

memoria pratica, ho lasciato intravedere questioni latenti, ma forse non del tutto impertinenti, sull'eredità di Croce e i rimorsi crociani di de Martino. Ma astratti e varianti furori vanno restituiti ai termini basilari della questione «nuovi attori, nuovi spettatori» nel 1974, o della definizione dei teatri laboratorio tra primo e secondo Novecento intorno alle domande del 2000 sull'urgenza, la molteplicità e la selezione del tramandato. Su questo terreno la «tradizione dell'Odin», compreso il suo rapporto con gli studi, è più identificabile di un orizzonte come «la tradizione degli studi teatrali in Italia o in Europa». E anche questa è probabilmente un'evidenza.

Il discorso sull'osservazione diretta, rispetto alla qualità dell'azione nel tempo, conduce all'altezza in cui il confine tra esperienza e scienza è visibile e utile solo ai guardiani dei recinti disciplinari. Mentre il trattamento del tempo nell'immaginazione storica è stato qui evocato come un *memorandum* che può sdrammatizzare oscillazioni e congetture sul crinale tra narrazione storica e finzione narrativa, agganciandole ai riscontri della verità scoperta dal tempo nella memoria pratica.

Tra labirinti, muri e selve, si può concludere rappresentando allegoricamente le conseguenze per lo storico della revisione pragmatica. Di fronte al muro del tempo, chi scrive del passato del teatro cede al necessario automatismo di rivolgersi verso scaffali e schedari cartacei o digitali accumulati. Se il pensiero e il vissuto lo soccorrono, sospende quel gesto che è diventato il suo (sacrosanto) istinto e guarda nella mente l'autopsia del corpo vivente. Capisce che il metodo, cioè il percorso nella selva senza metodo, è fatto delle cose che ha visto, che qualcuno gli ha mostrato, dentro stanze, sale e archivi, per racconti dal vivo, su strade e pareti. Quando ritorna al suo gesto automatico, chi scrive di genti scomparse e di azioni consistenti ma imprevedibili vede i libri come cosa tra le cose, come indizi di qualcuno che si è perso come lui tra il labirinto, la bestia e il filo. Il resoconto onesto del ritorno e dello smarrimento trasforma gli oggetti in documenti, le esperienze in sapere. Li sorregge, il racconto del tempo e il polso di chi lo scrive, l'illusione che «il mondo della verità sia questo: degli uomini vivi, della storia, dei libri» (Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*). I segni che traccia sugli schermi e sulle pagine, o le parole che dice in pubblico, rispondono ai corpi e alle ombre che la sua volontà di vedere e il gesto di qualcuno, Arianna o la bestia, gli hanno mostrato nella selva impervia.

MATERIALI (1)

Cinquant'anni

Un'immagine di Tommy Bay dallo spettacolo per il cinquantesimo compleanno dell'Odin; Else Marie Laukvik parla dei primi giorni di lavoro all'Odin Teatret (2009); lettera dalla Norvegia di Eugenio Barba al fratello Ernesto (1965); lettera di Francesca Romana Rietti dalla Polonia.



Immagine 1 – Tage Larsen ed Else Marie Laukvik in *Chiaro Enigma*, lo spettacolo dei cinquant'anni, rappresentato una sola volta, a Hostelbro, presso la sede dell'Odin, il 22 giugno 2014. Dettaglio da una foto di Tommy Bay.

Può un teatro, per quanto famoso, per quanto amato, essere così importante da occupare l'intero numero di una rivista di studi? Ma l'Odin non è stato solo un teatro: per tutti noi – la redazione di questa rivista, e non solo – è stato una porta, che ha aperto una via di avventure, soprattutto di avventure della mente. Non indirizzati dall'Odin, ma con l'Odin, insieme all'Odin, condividendone frammenti di vita, vedendo i suoi spettacoli, abbiamo scoperto un modo diverso di guardare al teatro e alla sua storia, di valutare l'azione dei teatranti non solo in relazione alla

fama, di cercare nella storia del teatro anche gli strati meno ovvi, sotterranei, eppure fondamentali per determinare la profondità di un'azione, e la sua grandezza.

Di solito ciò che costituisce il fulcro dell'interesse per il teatro o per la sua storia sembra essere il valore degli spettacoli, delle strategie e delle teorie, delle forme di trasmissione di tecniche di allenamento e di addestramento, delle attività e degli eventi. Il teatro ridotto all'azione di chi lo fa. Ma c'è anche altro. C'è il contributo del secondo giocatore, di colui che guarda, o ascolta, che recepisce, reagisce e fraintende. A teatro non è una conseguenza, ma un completamento. Questo dossier è dedicato soprattutto a lui, al secondo giocatore, e all'Odin visto con i suoi occhi. E all'azione dell'Odin completata dalla sua.

Potremmo anche dire: questo dossier parla più ancora dell'impatto Odin che dell'Odin. Alla fine di un ciclo, a teatro, spesso si smarrisce proprio il senso delle parole più usate, delle convinzioni collettive, delle certezze date per scontate. Dei beni comuni. Si smarrisce il senso dei sovrappiù. Le tecniche che avevano acquisito un valore particolare, che erano diventate anche un'altra cosa, tornano a essere tecniche. Dopo la morte di Grotowski, per esempio, si sono persi in gran parte il senso e il sapore del suo impatto, le conseguenze della sua presenza.

Come faremo a spiegare a persone delle nuove generazioni cos'hanno potuto rappresentare, per chi le ha conosciute, figure come quelle di Jerzy Grotowski o di Eugenio Barba? O di alcuni dei loro attori, Ryszard Cieślak, Torgeir Wethal, Rena Mirecka, Else Marie Laukvik, Zygmunt Molik, Iben Nagel Rasmussen...? Tanto vicini, per molti, da essere spesso chiamati solo per nome, come se fossero fratelli o cugini, o sovrani in incognito. Come si farà a spiegare che questo non riguarda la sociologia o la psicologia, ma che è un problema teatrale? E come si fa a capire che problema è, cosa rappresenta. Che conseguenze ha.

Come far capire che incontri come questi hanno contribuito a cambiare il senso delle nostre vite, o dei nostri modi di lavorare? E che non per questo siamo stati plagiati, o ingenui.

I libri non basteranno. E certamente non basterà il ricordo degli spettacoli. Non basteranno le contestualizzazioni storiche. Sfuggirà sempre il carattere essenzialmente teatrale del problema.

Questo dossier è un tentativo di lasciare almeno una traccia di questo e del mondo che ne è derivato. A partire dagli inizi: da un momento di fondazione i cui aspetti sono entrati, per molti teatranti, in una sorta di mitologia, talvolta anche collosa. La storia di questa fondazione, invece, è altro: una miniera di indizi di problemi utili per tutti, nello studio del teatro. In particolare per quel che riguarda il lavoro d'attore. E il suo «corpo pericoloso», come lo chiama Else Marie.

Perciò la prima voce di questo dossier sarà quella di un attore, di una grande attrice: Else Marie Laukvik, uno dei due attori che ha condiviso la vita dell'Odin a partire dal momento della nascita.

Il 22 giugno del 2014, l'Odin ha festeggiato il proprio cinquantesimo compleanno presentando a cinquecento invitati uno spettacolo nuovo e vecchio in-

sieme. Il titolo era Chiaro enigma¹, un montaggio di frammenti di tutti gli spettacoli d'insieme dell'Odin. La prima voce che abbiamo sentito, quel pomeriggio, è stata quella di Else Marie che chiamava il padre: un frammento di Ornitofilene, lo spettacolo della nascita dell'Odin, quello che nessuno di noi spettatori dei cinquant'anni aveva visto. Proprio perciò, paradossalmente riconoscibile, almeno per molti di noi: l'inizio.

Questo primo capitolo di «materiali» si incentra dunque sull'inizio e la fine dei primi cinquant'anni dell'Odin: i primi passi in Norvegia e alcuni dei festeggiamenti per il cinquantesimo compleanno.

* * *

Else Marie Laukvik
A partire dal primo giorno
2009

[Da un'intervista di Mirella Schino a Else Marie Laukvik, parte di un «progetto di fonti orali sul training» di Mirella Schino e Claudio Coloberti (cui hanno collaborato Sofia Monsalve, Pierangelo Pompa, Valentina Tibaldi e Gabriele Sofia). L'intervista completa, del 24 aprile 2009, insieme a tutte le altre interviste sul training è conservata presso gli Odin Teatret Archives (d'ora in poi OTA), Holstebro, Danimarca, fondo Audiovisual, 09-17 Oral Sources on Training.

Else Marie Laukvik è nata nel 1944, a Oslo. È co-fondatrice dell'Odin insieme a Torgeir Wethal e a Eugenio Barba. Con Torgeir Wethal, ha seguito Barba quando l'Odin si è spostato dalla Norvegia in Danimarca, nella cittadina di Holstebro, nel 1966. Fa tuttora parte del gruppo, anche se, a partire dal 1980, e da Ceneri di Brecht, non ha più partecipato a tutti gli spettacoli d'insieme. Contemporaneamente al suo lavoro di attrice dell'Odin, ha lavorato come regista per il Teatret Marquez, ad Århus, in Danimarca, dal 1981 al 1991, e dal 1993 al 2004. Ha collaborato (come attrice) con il Teatro Tascabile di Bergamo, nel 1996, per lo spettacolo Peer Gynt, regia di Renzo Vescovi. Ha lavorato come regista freelance con il Munin Teatret (Danimarca) nel 1997, con l'italiano Teatro Actores Alidos nel 1999, con il Rogo Teatro nel 2002, con l'Associazione Culturale Teatro dell'Albero nel 2003. Nel 2004, ha girato l'Australia e la Nuova Zelanda in tournée con lo spettacolo Ingeborg Stuckenberg (Teatret Marquez), di cui era regista, facendo lezione presso diverse università sulla storia dell'Odin. Ha lavorato come regista per il trio musicale Kabaret Wagon. Nel 2007 ha diretto lo spettacolo di cabaret Hungry Tigers (Mia & Max). Nel 2005 ha creato I miei bambini di scena, uno spettacolo in cui mostra tutti i suoi personaggi, sia dal vivo che attraverso alcuni frammenti di film. Ultimamente ha creato The Soldier, a Child and the Blue Bird, che ha presentato in diverse case di riposo a Holstebro].

¹ Nicola Savarese racconta *Chiaro enigma*, per questo numero di «Teatro e Storia» dedicato all'Odin, in una lettera a Franco Ruffini. Cfr. Materiali (9), pp. 328-329.

Il primissimo giorno, il primo ottobre del '64, siamo arrivati in una piccola sala, dentro una vecchia scuola che non esiste più. Gli altri avevano calzamaglie nere, come quelle per il balletto. Io invece ero arrivata in pantaloni e maglia, non avevo idea di che si trattasse... Abbiamo iniziato con gli esercizi di balletto moderno, ci insegnava uno che aveva lavorato con Rikki Septimus, che a sua volta aveva lavorato per *West Side Story*. Dovevamo fare quel che faceva lui. C'erano anche altri esercizi, una mescolanza, in parte credo che venissero da Grotowski. Per esempio dovevamo andare giù, accucciati, in terra, come nani, e intanto dovevamo far ruotare le spalle. C'erano anche altri esercizi, un po' di yoga, mettersi sulla testa, forse un po' di pantomima. Ma la maggior parte erano esercizi «plastici», ed erano molto duri.

Siamo andati avanti così più o meno per tre ore. Il quinto giorno, quando sono tornata a casa, mia madre ha dovuto farmi un massaggio. Non riuscivo neppure a salire le scale! E la mattina dopo non avevo nessuna voglia di tornare. E invece poi sono andata, e ne sono stata contenta. Ma in tanti non sono tornati. Dopo un mese di training nella scuola di Halling, tre ore a sera, siamo rimasti in cinque [...].

Eugenio l'avevo già incontrato una volta all'università, dove studiava storia delle religioni. L'ho raccontato nel libro di Exe Christoffersen². L'avevo incontrato in ascensore. Quindi mi sembrava di conoscerlo... Ma è un'altra storia. Ma insomma, quando sono entrata, mi sembrava un po' di conoscerlo, e allora sono andata da lui e gli ho detto: «Mi chiamo Else Marie», e di come fossimo stati insieme in ascensore dall'undicesimo piano dell'università fino al primo, mentre lui parlava con un amico di induismo e di come il sanscrito è una lingua viva.

E lui mi ha guardato con una faccia, una faccia che sembrava una maschera di pietra. Mi guardava... Così ho pensato: niente sorrisi, qua. Niente.

[...] Abbiamo continuato con gli esercizi di jazz-ballet e di yoga. Forse abbiamo provato anche un po' di acrobatica. E quasi subito abbiamo iniziato con le improvvisazioni. Più o meno la seconda settimana, dimmi se questo è interessante, Eugenio ha detto: «per domani dovete preparare un'improvvisazione a casa». E io mi sono chiesta: ma cos'è mai un'improvvisazione? Allora ho chiesto a un'altra ragazza, e lei ha detto: «devi fare tutti i movimenti *come se* tu stessi facendo qualcosa. Ma scegli qualcosa che sai fare molto bene».

Cosa so fare molto bene? Mi sono chiesta. Deve essere qualcosa che comprenda movimenti, gesti delle mani, e così via... Ah! faccio una torta – quando ero piccola amavo molto fare le torte. Le sapevo fare bene, non sarebbe stato difficile. Allora, quando è toccato a me fare l'improvvisazione, ho fatto *come se* mettessi la farina e poi l'uovo, e ho girato, ho aggiunto lo zucchero, ho impastato, e alla fine mi sono leccata un dito, guarda, così. E tutti ridevano. Lui invece stava lì, non diceva niente. Eugenio. Aveva sempre un viso molto duro. Come una maschera.

Più tardi abbiamo iniziato a lavorare con la voce. Ho un ricordo proprio orribile: dovevo fare un verso: «uh – uh», come un uccello. Forse lui già pensava a *Or-*

² Exe Christoffersen, *The Actor's Way*, London and New York, Routledge, 1993.

*nitofilene*³, e riteneva che potesse servire. Dovevo salire su una sedia e fare questo verso da uccello. E non ci riuscivo. Non ci sono riuscita, per minuti e minuti.

Due giorni dopo, invece, mi ha chiesto: «devi essere una mendicante, ma una mendicante molto arrabbiata». Forse quel giorno ero nervosa, così ho detto subito, furiosa: «Give me one dollar». No, no, scusa, ho sbagliato: dovevo dire: «Dio ti benedica». E io l'ho detto, ma in questo modo, furioso, con rabbia: «Dio ti benedica».

Quella è stata la prima volta che mi ha detto «va bene».

E allora mi sono sentita un pochino meglio.

[...] Lavoravamo fisicamente dalle sei alle nove. Dopo un mese siamo passati da tre a quattro ore, incluso il lavoro sulla voce. Abbiamo continuato a lavorare quattro ore al giorno fino a Natale. Poi abbiamo avuto il manoscritto di *Ornitofilene*. Questo te l'ho già raccontato un'altra volta, ricordi? L'avevo battuto a macchina tutto io, con due dita. Prima di Natale, ci siamo incontrati all'università, ed Eugenio ha diviso tra noi le battute, perché nel testo c'erano tredici personaggi, ma nello spettacolo dovevano essere quattro: un amante degli uccelli, un padre, una madre, una figlia. Noi eravamo cinque attori.

È stato lì un'ora a distribuire le battute, quarantacinque pagine battute a macchina da me con tanto dolore, tanta fatica, tutto con due dita. E a me non ha dato neanche una battuta. Ha detto solo: «Forse qui Else Marie si muoverà un po' come un uccello». E basta.

Nel mio spettacolo *I miei bambini di scena* lo racconto. La sera, tornai a casa, in tram, e facevo tanta fatica a non crollare... Questa è vita, pensavo. Ma non è giustizia [...].

Sì, facevamo anche degli «Studi». Ma non è successo proprio subito, non saremmo stati in grado, non eravamo capaci. Per un po' abbiamo continuato a provare pantomima e altro. Anche azioni improvvisate, tipo scavare, tirare. Anche adesso continuo a usarli nel mio training... Facevamo anche acrobatica, abbiamo iniziato piuttosto presto, con l'acrobatica. Poi ricordo un'altra cosa interessante: a Oslo lì, forse già a novembre, c'era un gruppo di danza coreana, che faceva uno spettacolo al Teatro d'Opera di Oslo, ed Eugenio è andato a vederlo, e poi ci ha portato uno di loro, una danzatrice coreana. Ci ha fatto insegnare da lei alcuni movimenti. Era la prima volta che facevamo qualcosa del genere, simile alle cose che si sarebbero fatte molti anni dopo nell'ISTA⁴. La danzatrice ci ha aiutato a sviluppare diversi modi di camminare. E noi, dopo, dovevamo mischiare i diversi esercizi. Dovevamo scoprire noi che fare [...].

Ogni persona rielabora a modo suo quello che ha visto fare agli altri, ma rimane qualcosa – un'immagine, non so. Un modello. So che per Torgeir⁵ è stato molto importante l'esempio di Ryszard Cieślak. Per me è successo qualcosa di simile con Rena Mirecka, anche lei del Teatr Laboratorium di Grotowski.

³ Il primo spettacolo dell'Odin Teatret, 1965-1966. Cfr. in questo stesso numero Ferdinando Taviani, *Il buio è una via*, nota 2, p. 218.

⁴ Cfr. Materiali sull'ISTA, pp. 336-346.

⁵ Torgeir Wethal.

Il primo vero seminario con Grotowski c'è stato subito dopo il nostro trasferimento a Holstebro. Era estate, e ricordo che anche noi insegnavamo qualcosa: acrobatica, e i combattimenti con i bastoni. Ma sui seminari di Grotowski in realtà non ho molto da dire. Credo di aver soprattutto osservato. No, per me è stato più importante un episodio precedente, quando siamo andati in Svezia, al primo seminario di Grotowski all'estero, a Skara. Eravamo ancora a Oslo, e Grotowski è venuto con Rena Mirecka e un altro attore, forse era Cieślak, ma non sono sicura. Ricordo che Anne Trine⁶ e io siamo andate nella scuola dove era programmato il seminario, abbiamo aperto una porta, e dentro c'era Rena Mirecka che faceva i suoi esercizi di «plastica».

Ci ha guardato con occhi che volevano uccidere! Abbiamo fatto un salto, così... mamma mia, non lo dimenticherò mai.

Da allora quando penso agli esercizi di plastica mi viene in mente la Mirecka.

Dopo l'abbiamo vista lavorare, faceva il serpente, con le mani, così. Come un cobra. Negli ultimi anni ho ripreso a fare training, e mi sembra un privilegio riuscire ancora a farlo. E sento che quello che mi piace di più è proprio la plastica, e mi viene tutto da Rena Mirecka, che aveva un modo di muoversi... così. Forte. Dura. Più tardi ho fatto un po' di Kabuki, avevo visto un film sul Kabuki, e l'ho fatto perché anche lì c'era questo modo di muoversi duro. E mi viene da lei.

Abbiamo anche fatto gli esercizi di *slow motions*, con Cieślak, esercizi un po' psicodinamici. E da lì che viene la «catena» che fa Torgeir. Voglio dire che ogni attore, ogni persona, ha alcune cose che gli piacciono di più, che per lui sono importanti. A me piacevano i combattimenti, l'acrobatica, per quel che riuscivo a farla. E il Karate. Venne un americano, Stanley Rosemberg, e ci ha insegnato esercizi di Karate. E io li uso ancora, questi esercizi, anche se sono difficili da fare. Devi tenere il piede a quarantacinque gradi, e devi fare proprio gesti precisi. Anche le camminate alla Marcel Marceau sono difficili per una persona che non le ha mai fatte prima.

Ma soprattutto ringrazio Rena Mirecka.

Era bellissimo anche vedere Ryszard Cieślak che faceva gli esercizi di plastica. Però della Mirecka mi è rimasta un'immagine *pericolosa*. Non so. Forse viene da quella prima volta che l'ho vista attraverso la porta, così arrabbiata, con quegli occhi. Ma è stata molto importante, per me. È anche importante per me, lo spiego quando insegno, non fare movimenti con il viso durante il training: è il corpo che deve parlare. E mi piace che ogni tanto il corpo sia *pericoloso* nei movimenti.

E poi c'è un'altra cosa che mi piace, e quella non viene dalla Mirecka, e sono i salti. Saltare mi piace moltissimo. Anche adesso quando faccio il training ci sono dei momenti... quando si è in velocità, e puoi bloccare la velocità e spostarti nello spazio. E poi saltare. Per me è la cosa più bella. Il salto ha qualcosa di magico, e qualcosa di drammatico. È bello, è un po' come volare. Come quando si fa lo sla-

⁶ Anne Trine Grimnes.

lom, sciando. Non sono molto brava a saltare, ma i movimenti un po' rischiosi sono i più affascinanti [...].

Se provo a guardare me stessa quando faccio training, la cosa più interessante è che è tanto diverso da quella prima volta, quarant'anni fa. Adesso ho il coraggio di seguire quello che sento. Salto, ballo, faccio quello che ho voglia di fare. Mentre quella volta, quarant'anni fa, cercavo di fare le cose *giuste*, gli esercizi, e di imparare la tecnica.

Forse l'attore si preoccupa un po' troppo di quello che è giusto, che ha senso, che è giusto per il regista. Si preoccupa di seguire i principi.

Adesso, quando faccio il training, non mi importa.

Lo faccio solo per me, ed è come far apparire un universo. Faccio cose *magiche*, cambio una cosa, una direzione, e succede qualcosa. E questo è magico. Vedo un mondo magico, e comincio a muovermi in questo mondo, con la musica, e succedono altre cose magiche.

E poi mi diverto. Non soffro.

No, non soffro.

Eugenio Barba
Lettera al fratello Ernesto
1964

[È la prima di un gruppo di lettere di Eugenio Barba al fratello Ernesto, che vanno dal 28 settembre 1964 al 26 settembre 1965 (OTA, fondo Barba, serie Letters, b. 17). «Pasztor senior» è il nomignolo abitualmente usato dal regista per il fratello, viene da uno dei personaggi de I ragazzi della via Pál].

Oslo, 28 settembre 1964

Caro Pasztor senior,

ti lamenti del mio silenzio, ma che dire della tua sfacciataggine di mandarmi solo cartoline da posti più o meno esotici, come un volgare farmacista *boche* in viaggio turistico in Italia? Perdoniamo le offese, ma potresti pure scrivere le esperienze del tuo soggiorno esotico. La mia vita presenta ben pochi aspetti interessanti, solo una grande monotonia di lavoro (il che non vuol dire lavoro monotono).

1. Studio di antropologia sociale. A maggio passerò un esame in questa materia. Di più in più il mio interesse per l'antropologia aumenta, essa mi è indispensabile per le mie ricerche sul teatro. La tesi che vorrei dimostrare è la seguente: il teatro, alle sue origini, non era un fattore culturale, così come noi l'intendiamo nella nostra società odierna. Il teatro era una necessità psicologica, una specie di terapia di gruppo dove era possibile scaricare le proprie ossessioni e affettività represses, infrangendo tra l'altro severi tabù sociali e religiosi. Questa funzione particolare del teatro, da un punto di vista psicologico e sociologico, è andata persa nella sua successiva evoluzione. Se il teatro, ai giorni nostri, vuol ritrovare questa funzione vitale, vuole essere qualcosa di indispensabile per la società, deve ritrovare questo aspetto ritualistico e psicologico.

2. Tutto questo voglio dimostrarlo in un libro sul teatro classico indiano. Il titolo: *Le tecniche fisiche dell'attore Kathakali*. Sviluppare gli elementi ritualistici di questa forma di teatro, piazzarli nel suo contesto sociale, descrivere la tecnica dell'attore ricercandone i modelli nei pattern di condotta fisica della società in cui questa forma di teatro si è sviluppata. Il libro, almeno nei suoi tratti essenziali, dovrebbe essere pronto per la fine dell'inverno. Spero di poter ritornare in India in giugno e rimanervi almeno quattro mesi per poter approfondire la mia documentazione e fare degli altri studi su alcuni aspetti che mi erano sfuggiti durante il mio primo soggiorno. A questo proposito studio il sanscrito ed il malayalam, una lingua dravidica che è parlata in Kerala, la regione dove si è sviluppata questa forma di teatro. La conoscenza di queste due lingue mi è necessaria, oltre che per comunicare (gli attori non parlano inglese), anche per leggere tutta una serie di sutras sulla tecnica del teatro che non sono stati ancora tradotti in nessuna lingua europea.

3. Preparazione della rivista di teatro⁷. Qui il lavoro è massacrante. Debbo fare tutto da solo per mancanza di esperti. Scrivere decine di lettere, prendere contatti in diversi paesi d'Europa, incontrare le persone più strane e disparate, scegliere i materiali, rileggere le traduzioni confrontandole con l'originale. Il Consiglio delle Ricerche Norvegese si interessa al mio progetto ed è molto sicuro che lo finanzia. Spero di poter pubblicare il primo numero prima della fine dell'anno. Vi sono buone possibilità, dato che l'economia è assicurata, di pubblicare la rivista in inglese, il che sarebbe molto positivo dato che non vi sono riviste di tale genere in Europa (che si consacrino solo a problemi tecnici e pedagogici del teatro) e dato che, in inglese, la rivista potrebbe avere una cerchia di abbonati molto più estesa.

4. Il mio lavoro personale come regista. Sono riuscito a metter su un piccolo gruppo di attori e ho anche trovato un locale. Ormai la mia carriera come «direttore» è cominciata, il che non vuol dire che sia assicurata. Per il momento mi consacro solamente al training dell'attore. Esercizi fisici, vocali, di pantomima e di psicotecnica (concentrazione). Spero di poter preparare uno spettacolo entro l'anno venturo.

Queste in breve sono le mie attività attuali, alle quali dedico un equo numero di ore al giorno. Ogni sera dalle sei alle dieci lavoro con il mio gruppo di attori. La mattinata la passo leggendo e raccogliendo materiali per il mio libro (dall'antropologia, linguistica, psicologia, tecniche teatrali orientali, sociologia). Naturalmente il mio ritmo di lavoro è interrotto a causa delle svariate riunioni e incontri per la rivista. Ogni tanto debbo scrivere qualcosa per i giornali per guadagnare di che sopravvivere. Un articolo ogni mese, circa 250 corone. Attendo che l'inverno arrivi. È la stagione ideale per concentrarsi sul lavoro. L'atmosfera di morte e silenzio che

⁷ La rivista «Teatrets Teori og Teknikk» («Teoria e Tecnica del Teatro», abbreviata «TTT») è stata fondata da Barba a Oslo nel 1965. Veniva pubblicata tre volte l'anno e, dopo il 1968, uno dei numeri di ciascun anno era in realtà un libro (tra cui la prima edizione di *Per un teatro povero* di Grotowski). La rivista è terminata nel 1974 dopo ventitré numeri, di cui cinque libri. Su «TTT» si veda l'articolo di Francesca Romana Rietti per il n. 25 (2004) di «Teatro e Storia».

avviluppa la natura sembra riflettersi stranamente sulla condotta dei norvegesi. L'inverno in Scandinavia è un prolegomeno della requie eterna.

Ti ho spedito un'antologia in inglese della letteratura islamica. Per posta normale, quindi la riceverai tra un paio di settimane. Fammi sapere se ti interessano articoli e saggi sull'islamismo o sul sufismo. Mi capita spesso di leggerne in riviste letterarie. D'altra parte, se ti capita tra le mani della letteratura sul teatro classico cinese, fammela avere. Vi deve essere a Hong-Kong un'opera classica cinese. Probabilmente anche della letteratura tecnica. Molto interessante sarebbe avere una serie di fotografie concernenti l'allenamento dell'attore in tale opera. Naturalmente non esigo da te questo, ma se per caso ti capitassero tra le mani, acciuffatele e spediscimele.

Bene, old Pasztor, la via Paal di Montemario ci attende. Un giorno vi ritorneremo, la valigie piene di ricordi ed i reni reumatizzati dai tropici. Stammi bene.

Eugenio

Le dieci lettere di Eugenio a Ernesto sono state scritte proprio nei mesi in cui è stato fondato l'Odin. Non si sa perché, delle lettere al fratello, ne siano sopravvissute solo dieci. Agli archivi dell'Odin sono state consegnate non da Barba, ma (col suo consenso) da Ferdinando Taviani, consigliere letterario dell'Odin. Non è chiaro neppure perché siano capitate nelle sue mani.

In queste lettere si comincia già a vedere l'importanza di alcuni temi e di alcuni studi su cui poi Barba è tornato a intervalli per tutta la vita, ad esempio l'antropologia. Sono interessanti anche per un altro motivo: sono tra i pochissimi documenti di questo periodo in cui si può intravedere un lato di Barba ovvio quanto volutamente nascosto: la sua estrema giovinezza, segnata da una energia vitale perfino inquietante, ma anche da una vena più inaspettata di fragilità. Che si rivela (in altre lettere) sotto forma di una paura tenuta sotto chiave, ma forte abbastanza da vendicarsi con incubi notturni.

Sono lettere che in fondo ci raccontano quel Barba vulnerabile, che rimarrà per sempre la chiave segreta di tutti i suoi spettacoli. Con il fratello, Barba esibisce lo stesso gusto per soprannomi in codice che ritroviamo nelle sue lettere dello stesso periodo a Jerzy Grotowski o allo scrittore norvegese Bjørneboe: il fratello è qualche volta «Francesco Marra», uno pseudonimo che Ernesto Barba usa spesso, ma è soprattutto «Pasztor senior», e lo stesso Eugenio è «Pasztor junior». I due sono, come si è detto, personaggi del romanzo I ragazzi della via Pál: sono tra i capi della banda delle Camicie Rosse (non la banda protagonista del romanzo ma quella avversaria, i cattivi), una coppia temibile e temuta. Sono belli e torvi, hanno qualità ammirate, e vanno sempre in giro col mento sul petto e le mani in tasca. Maltrattano i deboli, avranno un rimorso tardivo, e saranno alla fine perdonati. In particolare, il maggiore dei fratelli Pásztor è un vero leader, anche se un leader nero.

La «via Paal di Montemario» di cui Eugenio Barba parla è la via della casa della madre, a Roma.

Anche le altre lettere del primo anno di vita dell'Odin sono interessanti, piene di racconti di incubi, e di scherzi tra fratelli, di rimproveri se Ernesto non scrive, di accenni ad avventure passate. Sono rivelatrici di una ambizione inquietante e di una giovinezza a modo suo pericolosa.

Nella lettera del 5 gennaio 1965, con la quale annuncia il suo imminente matrimonio, Barba scrive, neppure troppo autoironico, anzi, con tutta la mortale serietà dei giovani: «Quando guardo indietro alla mia esistenza trascorsa, sono soddisfatto e tranquillo: posso morire in qualsiasi momento senza avere nessun rimorso. Ho vissuto la mia vita, ogni secondo di essa, come ho voluto, in piena coscienza, con cosciente scelta. Penso che sia questo il più importante. Adesso sono stanco di viaggiare, ho voglia di creare un edificio teatrale che rimarrà nella storia del teatro. Eugenio, massone del teatro, lavora non per il teatro, ma per la storia del teatro... Stammi bene Ernestino pesciolino cinesino brindisino [...]».

Non è solo una frase al fratello, è un indizio, confermato dalle prime interviste scandinave a Barba. Fin dall'inizio, Barba inserisce il suo teatro direttamente in relazione con «la storia del teatro», con i grandi maestri di inizio ventesimo secolo che rimarranno sempre suoi punti di riferimento. Ciò è dovuto in gran parte, probabilmente, alla sua formazione polacca, che ha implicato lo studio della Wielka Reforma (cioè del periodo della nascita della regia teatrale, ai primi del Novecento) oltre che la frequentazione di Grotowski, e l'influenza della profonda cultura teatrale di quest'ultimo.

Francesca Romana Rietti
LETTERA DALLA POLONIA

[Nessun discorso sull'Odin può prescindere dalla Polonia: prima radice dell'Odin, non solo per l'apprendistato del suo regista presso il teatro di Jerzy Grotowski, non solo per il profondo legame successivo tra i due teatri, ma anche perché Barba ha conservato tutta la vita un imprinting teatrale polacco fondamentale].

In occasione del cinquantesimo anniversario dell'Odin Teatret il Grotowski Institute di Wroclaw ha organizzato, dal 2 al 7 settembre 2014, un *Odin Festival*⁸ e, l'8 settembre, una festa segreta per la quale ai membri dell'Odin Teatret è stata data questa lettera:

⁸ Curato dalla vice direttrice del Grotowski Institute, Monika Blige, il programma di questa Odin Week in miniatura ha visto la presenza di cinquanta partecipanti provenienti da tutto il mondo, che hanno preso parte alle sessioni quotidiane di training fisico e vocale guidate dagli attori e agli incontri con Eugenio Barba, preparato materiali per un baratto finale, assistito a otto spettacoli, quattro dimostrazioni di lavoro, quattro film, presentazioni delle tradizioni degli attori e dei musicisti, del lavoro dell'amministrazione e degli archivi dell'Odin Teatret e dell'Icarus Publishing Enterprise (<http://www.icaruspublishing.com/>) e visitato due mostre sull'Odin Teatret e la Polonia allestite sempre dal Grotowski Institute.

Come, come to the Wodnik hotel!
 Make ready for a pleasant spell!
 Come in good spirits, with gusto and zest
 and don't forget your Sunday best!
 We solicit your presence
 at 1.45 p.m. in the lobby of hotel Wodnik.
 Normal life is expected to resume at 7 p.m.

La mia lettera riguarda solo le ultime due ore di questa giornata festiva. Sono quelle aperte a tutti i partecipanti alle sessioni di lavoro dell'*Odin Festival* e trascorse in un luogo teatrale storico, situato al secondo piano di una delle sedi dell'attuale Grotowski Institute, in Rynek-Ratusz 27. Siamo nella sala appartenuta originariamente al Teatr Laboratorium che, nell'aprile del 1965, vi presentò la prima de *Il principe costante* e, nel febbraio del 1969, quella di *Apocalypsis cum figuris*.

È meglio giocare a carte scoperte: il ricordo che serbo di queste due ore è commosso e persino un po' smemorato. Le emozioni, si sa, generano lacune e obbligano a dichiararsi liberi da ogni pretesa di rigore scientifico. Eppure scrivere di questa celebrazione non è solo un modo per esprimere la mia gratitudine ai suoi artefici, ma è compito di una memoria storica che riguarda più di una generazione di teatranti, studiosi di teatro e spettatori.

A dover essere ricordato è un episodio legato non solo a una relazione che ha segnato la storia del teatro del XX secolo – quella tra Barba e Grotowski – ma anche alla straordinaria portata di conseguenze e ripercussioni che essa continua a produrre nel panorama teatrale del nostro secolo.

L'8 settembre del 2014 nella Sala Teatro Laboratorium non si sono solo ribadite le note radici teatrali di Eugenio Barba o i suoi legami con alcuni dei più noti teatranti e intellettuali polacchi, ma si è resa viva testimonianza della fertilità dei germogli che la costante presenza dell'Odin Teatret in Polonia ha fatto crescere, dagli anni Settanta ad oggi. È stato anche un inusitato re-incontro: il Grotowski Institute aveva invitato tutte le persone che avevano incontrato Barba sin dai primi anni, in tutto una quarantina, venute da tutta la Polonia e anche dall'estero.

I saluti del direttore del Grotowski Institute, Jarosław Fret, e il benvenuto del sindaco di Wrocław, Rafał Dutkiewicz, e una torta con steli di scoppiettanti scintille hanno dato il via a una *danza* scandita dal ritmo della memoria, dai passi di una gratitudine mutua e dal tempo di una musica del presente.

Non ricordo l'ordine degli interventi e il succedersi degli accadimenti. Non ho appunti che mi aiutino a riportare sulla carta, sia pure in maniera frammentaria, i discorsi di ognuno. Ho però vive alcune immagini fisse che, come per l'effetto di una lanterna magica, hanno cominciato a prendere vita nei corpi di alcuni dei presenti colti, di sorpresa, nel riflesso di uno specchio atemporale.

Le immagini d'archivio proiettate da Monika Blige su uno schermo al fondo della sala – documenti, foto, lettere, rapporti della polizia e articoli – hanno restituito i legami tra Barba, l'Odin Teatret e una parte della geografia teatrale polacca sin dai lontani anni Sessanta. Quando appariva l'immagine di uno dei presenti –

teatrante, studioso o artista – questi si alzava e commentava. Ludwik Flaszen (cofondatore e consigliere letterario del Teatr Laboratorium a Opole e a Wrocław), Zbigniew Osiński (professore universitario, lo storico che più ha documentato le varie attività di Grotowski, direttore, con Alima Obidniek, del Grotowski Centre di Wrocław dal 1990 al 1991, e suo direttore artistico dal 1991 al 2004), Stanisław Krotoski (direttore del Grotowski Centre dal 1991 al 2004), Wojciech Dudzik, Paweł Rodak, Leszek Kolankiewicz, Zofia Dworakowska (dell'Istituto di cultura polacca, Università di Varsavia), Janusz Degler, (professore dell'Università di Wrocław), Leszek Mądzik (Scena Plastyczna KUL di Lublin), Lech Raczak (fondatore del Teatr Ósmego Dnia di Poznań), Marta Strzałko (Teatr Biuro Podróży di Poznań).

Alle loro voci si sono intrecciate quelle di Barba e di Roberta Carreri, i canti di Iben Nagel Rasmussen, del Teatr ZAR e di alcuni dei membri del Grotowski Institute.

A teatro, si sa, si lavora senza posa per costruire l'ultima immagine. Lo hanno fatto anche gli architetti di questa festa che si è chiusa con un ultimo dono a sorpresa: un libro. *Tysiąc i jedna noc. Związki Odin Teatret z Polską (Mille e una notte. Rapporti dell'Odin Teatret con la Polonia)*, curato da Zofia Dworakowska in collaborazione con Monika Blige, la grafica di Barbara Kaczmarek e pubblicato dalla casa editrice del Grotowski Institute. Cinquecento pagine di scritti, documenti, testimonianze, immagini, articoli di giornale, cronologie che restituiscono, con perizia e cura, la trama di relazioni tra l'Odin Teatret, Eugenio Barba e la sua terra delle origini e del ritorno.

La festa è finita. Lascio la sala. Scendo le scale. Colpita da una scossa, mi ripeto: ho ricevuto anche io il mio dono, non voglio, non devo e non posso tenermelo tutto per me.

Cara Mirella, questa lettera è indirizzata a te. È il mio sghembo e un po' immemore contributo a quell'idea del teatro come *dono del ritorno* di cui, con passione e rigore, da un po' di tempo a questa parte, ami parlare, discutere e scrivere.

Caro Fabrizio, a te, invece, è dedicata. Questa «architettura del tempo» ti sarebbe proprio piaciuta.

Eugenio Barba

PAROLE NUOVE PER ANTICHI SENTIERI

[Discorso di Eugenio Barba in occasione del titolo di Dottore in Lettere honoris causa conferitogli dall'Università Queen Margaret di Edinburgo il 1° luglio 2014].

Ogni epoca sogna la precedente, diceva Jules Michelet. Così, fantasticando sui teatri del passato, inventiamo le nostre tecniche percorrendo strade antiche. Sentiamo la necessità di forgiare parole che ci appartengono per evocare i nostri miraggi e presunti progressi. È bene riflettere sui nomi delle antiche strade, ma è anche utile ribattezzare regolarmente i termini della nostra lingua di lavoro.

Oggi gli attori hanno delle tecniche che non mirano a forme fisse né rispettano circoscritte *regole del gioco*, come accade per gli spettacoli dalle forme codificate come il balletto, il Kabuki o il Kathakali. Sto parlando degli attori di quei teatri caratterizzati dalla mancanza o dal rifiuto di una tradizione codificata, senza una stilizzazione specifica o una maniera riconoscibile. Sono teatri con un particolare destino o vocazione: vivono come se fossero sempre in *statu nascendi*, anche quando la loro esperienza è lunga.

Questi teatri vengono in genere qualificati sperimentali, laboratori o semplicemente di gruppo. Equivalgono a un'importante tradizione indipendente. Una tradizione del nuovo sembra un ossimoro poetico, ed è sicuramente una contraddizione. Ma questa contraddizione è una parte essenziale della storia del teatro moderno.

È evidente che la tradizione del nuovo non può applicare dei procedimenti che assicurino dei risultati dentro un ragionevole margine di errore. Eppure questo teatro perpetuamente in *statu nascendi*, o eterno principiante, è stato il paradosso vivente che ha ispirato Stanislavskij e Craig, Copeau, Brook e Grotowski.

Si usano spesso espressioni come «lingua» del corpo, del teatro, dell'attore. Ma nel contesto del teatro che vive come se fosse sempre in *statu nascendi*, insegnare le tecniche dell'attore non è mai stato come insegnare una «lingua» difficile ma dalla struttura definita. La cono-

scienza e la pratica del latino, sanscrito o greco antico può essere trasmessa con metodi sperimentati, e l'apprendimento è possibile per chiunque in un tempo più o meno lungo.

Al contrario, in un teatro in *statu nascendi* ed eterno principiante, l'insegnamento non può far altro che mettere in moto e orientare un processo personale. Può forse giungere a buon fine, ma purtroppo non conduce sempre alla meta malgrado l'impegno e la dedizione.

Mi riferisco a tecniche d'attore che sono davvero tali solo quando qualcuno le ha incorporate, e voltandosi indietro può dimenticare le molte sconfitte e mostrare le poche scoperte. Sono tecniche chiare e consistenti solo se osservate *a posteriori*. In realtà, ognuna di queste tecniche è una particolare microstoria, la conseguenza di una biografia irripetibile.

Tutti questi paradossi e contraddizioni sono la causa della venerazione e del rigetto, dello scetticismo e del feticismo che circondano l'idea di tecniche dell'attore. Ci troviamo quindi in presenza di tecniche d'un tipo particolare, che lo studioso italiano di teatro Franco Ruffini paragona agli ornitorinchi.

Gli ornitorinchi sono mammiferi, ma la loro natura sembra contraddire le classificazioni naturali: sono mammiferi che fanno le uova, che hanno i denti e il becco, le cui estremità sono palmate come quelle delle anatre, con in più un piccolo pericoloso sperone velenoso alla fine delle zampe posteriori.

Anche le tecniche d'attore hanno speroni velenosi. Non possono essere insegnate in maniera metodica, un passo dopo l'altro, come un pacchetto di conoscenze riutilizzabili – nel modo in cui si possono trasmettere, per esempio, i comportamenti di base per il tennis, le ricette per cucinare o una rotta aerea o navale. Non sono neppure come le cosiddette «tecniche del corpo» che si apprendono senza accorgersene semplicemente crescendo in un determinato ambiente. Le tecniche dell'attore non sono tecniche del *corpo*, ma della *personalità*, di un corpo-mente particolare e unico.

Come mai, allora, si è materializzata lungo tutto il teatro del Novecento l'idea di un training dell'attore? Come è nata l'idea di un apprendistato che non si indirizza verso una forma, uno stile o un genere spettacolare prestabilito? È stata superficialità o illusione?

Si è sempre trattato di un anti-training o di una finzione pedagogica. È stata una rivolta, un bisogno di distruggere il teatro per reinventarlo. Gli esercizi non servivano ad addestrare l'attore a un teatro dal preciso e riconoscibile profilo. Al contrario, questi esercizi tendevano a liberarlo dai comportamenti obbligati degli attori, dai loro condizionamenti scenici, atteggiamenti mimetici e cliché.

Cliché è una parola che incute timore. Ogni attore sperimentato ha una propria personalità scenica, un proprio comportamento ricorrente, un proprio peculiare modo di amministrare le energie, un riconoscibile ritmo del proprio *bios* scenico. Come distinguere questa riconoscibilità ricorrente dai famigerati cliché? Più che una domanda tecnica, questa è un'inquietudine, e riguarda la disciplina personale dell'attore. Ha a che vedere non con l'estetica, ma con l'ansia di diventare artisticamente sterili: stagnare.

Gli esercizi e il training insegnano innanzi tutto la *disciplina*. Anche questa parola incute timore. Un riflesso automatico fa subito pensare a qualcuno che limita la nostra libertà imponendo regole di pensiero e di condotta. In realtà, nell'arte, la disciplina oscilla tra due processi diversi ma praticamente impastati l'uno con l'altro: l'azione di apprendere (in latino: *discere*), e la coerenza nel rispettare rigorose regole *auto-imposte*.

Gli esercizi inventati nel Novecento provengono dall'ansia di sperimentare e di cambiare e, nello stesso tempo, di sottomettersi a una disciplina. Ma riflettono anche il desiderio di guidare l'attore verso una zona non addomesticata del proprio paesaggio interiore.

I risultati, quando emergono, sono per ognuno diversi. Si ottengono attraverso un lungo percorso fatto di pratica, pensiero e ripensamento, fatica, innumerevoli tentativi e sterminati errori. Alla fine di questo percorso, si possono a volte mostrare alcuni risultati dal valore evidente. Ma l'evidenza non basta a chi desidera impadronirsi di quelle conoscenze. Non gli basta sapere *cosa* vuol trovare, se non sa *come*.

Stanislavskij spiegava questo dilemma con un'immagine molto chiara. Diceva di sentirsi come un cercatore d'oro che ha passato anni a scavare montagne di terra e di pietre. È piombato cento volte nello sconforto, e si è rialzato per cento e una volta. Alla fine possiede un piccolo gruzzolo d'oro grezzo. Lo mostra. Il valore del suo lavoro e della sua ricerca tutti lo capiscono per la forza dell'evidenza. Sta tutto in un pugno. Ma tutti capiscono anche che sapere che l'oro esiste e lo si può trovare non significa saperlo trovare. Soprattutto tutti capiscono che la tecnica per trovare l'oro consiste al 99% nel lavoro dello spacca-pietre e per l'1% nella testardaggine d'un innamorato.

Il vero problema non è imparare, ma *imparare a scomparire*. Questa esortazione alla dotta ignoranza, a estrarre il difficile dal difficile, è stata la bussola dell'Odin Teatret per mezzo secolo.

I metodi, le teorie e le immagini che cercano di tradurre il sapere incorporato dell'attore – quello che chiamiamo la sua tecnica – servono a mettere in moto visioni e lingue personali provvisorie. Possono

assumere la credibilità di una mitologia che per qualcuno ha funzionato e che può a volte funzionare per altri. Non sono mai metodi, teorie e immagini garantiti.

Si possono elencare innumerevoli regole tecniche e artistiche. Ma quando si ha a che fare con un processo creativo, ogni cosiddetta regola funziona sia per il diritto che per il rovescio. Negarla sforzandosi di contraddirla fino in fondo, a volte, è più efficace che affannarsi ad applicarla.

Anche se le parole che usiamo quando parliamo delle tecniche dell'attore non sono teorie né ricette, siamo spesso costretti a *travestirle da teorie e ricette*. Questo travestimento è il più delle volte il solo mezzo per dare credibilità non alle proprie parole, ma a ciò cui esse accennano.

Spesso nutriamo una diffidenza nei confronti delle parole. Ma le parole, nella pratica, non sono mai imprecise quando vengono usate in un determinato contesto e in un rapporto faccia-a-faccia, con tempi lunghi che permettono di metabolizzare incomprensioni ed errori. Le parole sono pericolose quando danno l'illusione di definire una volta per tutte il proprio contenuto e la propria via.

Sono a volte parole nutrienti. E come tutto ciò che nutre, sono anche cariche di virus. A forza di ripeterle, il loro nutrimento deperisce, si banalizza, e i virus si scatenano.

Per questo le parole vanno cambiate spesso per non lasciarle stagnare. Sono come palle di neve. Buone per colpire. Ma non possiamo conservarle a lungo, come se fossero pietre o pepite. Una palla di neve può essere un'arma, ma è anche una pietra d'acqua. Una contraddizione in termini, come le frecce di ghiaccio di alcuni romanzi polizieschi: colpiscono, si fanno strada fino al cuore e ne arrestano il battito. Poi spariscono senza lasciare traccia.

Come trasformare le parole tecniche in parole *efficaci*, pronte anche a sparire? Come sfuggire alla rigidità delle formule senza perdere il rigore del mestiere? Dobbiamo saper sciogliere le vecchie formule in nuove immagini che aprano un sentiero nella nostra geografia interna. Dobbiamo saper ingurgitare petrolio e sputare fuoco.

Qual è la lingua dell'attore? Gli antichi dicevano: è il dialogo. Pensavano solo al testo che può essere agevolmente scritto e parlato tra due o più persone. Ma l'attore, in scena, dialoga sempre. Anche nel monologo, in realtà, si rivolge agli spettatori, agli dei, al fantasma di suo padre o a una parte di sé che egli sente separata, quella parte che vive in esilio dentro di sé.

Anche la presenza scenica, extra-quotidiana dell'attore è un dialogo incessante di impulsi e tensioni il cui flusso multiforme provoca

una sensazione di vita intensificata nello spettatore. Questo *effetto organico*, che agisce sui sensi e sulla memoria dello spettatore, può essere generato solo dal sapere incorporato dell'attore.

Come spiegare a parole questo continuo dialogo interno materiale e mentale? Come rivitalizzare le nostre parole senza indebolirne la loro suggestività e i loro morsi precipitandole nell'automatismo e nell'astrazione?

Ai suoi esordi, ogni attore è dotato di tre lingue. Solo se ne è consapevole potrà sviluppare le caratteristiche di ognuna di esse e, intrecciandole, renderle consonanti o dissonanti, orchestrando così una sinfonia di stimoli sensoriali e mentali dialettici.

Queste tre lingue sono, la sonorità della voce, il senso delle parole che sono dette, e i gesti e le attitudini che le accompagnano. Già Mejerchol'd aveva individuato due lingue – quella delle reazioni fisiche e quella del significato del testo. A queste si deve aggiungere la lingua della sonorità che può facilmente negare il significato con un'inflessione ironica, patetica o aggressiva. Da qui un apprendistato – un training – il cui fine è sviluppare il potere suggestivo della voce, le sue possibilità melodiose ed effetti emotivi. Le intonazioni della voce sono musica che induce associazioni, atmosfere, stati d'animo. La lingua sonora trasmette informazioni non-concettuali che, come degli armonici indipendenti, commentano in continuazione il testo.

Anche la lingua della «spontaneità», delle attitudini e dei gesti quotidiani, può essere sottomessa a un training per svincolarsi dalle sue connotazioni ovvie di gesticolazione ripetitiva. La lingua di cliché che caratterizza la nostra personalità privata e sociale può essere rivitalizzata attraverso impulsi mentali e fisici che accoppiano realtà tra loro distanti, pensieri antitetici e idee mutualmente irconciliabili. Un training fisico e vocale familiarizza l'attore a questo modo paradossale di pensare con l'intero corpo-mente. «Posare baci come uno sguardo, piantare sguardi come alberi, imprigionare alberi come uccelli, annaffiare uccelli come eliotropi». Il programma che Vicente Huidobro proponeva alla generazione di poeti suoi coetanei potrebbe valere anche per l'attore.

Come un ossimoro – l'immagine contraddittoria plasmata dal nero fulgore delle parole di un poeta – il comportamento dell'attore diventa un *chiaro enigma*: evidente per le sue conseguenze sensoriali ed emotive, ma difficile a spiegare in termini razionali. Grazie a questo processo di *poesia* mentale/somatica (non dimentichiamo che in greco *poiein* significa forgiare materialmente) l'attore trasforma i cliché fisici e vocali in *segni insoliti ed efficaci*, una sintesi di intenzioni e stimoli

contrastanti che trasportano lo spettatore in un universo di metafore e autobiografia.

Oggi pochi attori sanno distillare dall'impasto e dal dialogo delle loro tre lingue altrettante ombre che bisbigliano. Se queste ombre si manifestano, lo spettatore le avverte e si sente interrogato dal loro bisbiglio. Tre ombre si proiettano in direzioni divergenti dalle tre lingue materiali della sonorità, del significato e dei dinamismi somatici. Ogni ombra bisbiglia in una sua lingua: Švejk, tigre e angelo.

La lingua di Švejk, il personaggio di Hasek e di Brecht, nasconde con le parole il vero senso delle sue azioni. Il suo parlare è l'arte della reticenza.

La lingua della tigre è quella del pericolo imminente e dissimulato che a volte lo spettatore intuisce senza spiegarselo. La tigre non fa un passo senza essere pronta ad attaccare. Si riposa accingendosi a scagliarsi. Quando è immobile, è il momento più temibile. La sua grazia è ferocia. Adora tutto ciò che è vivo, e di ciò che adora fa il suo cibo.

La lingua dell'angelo è la più difficile da raccontare. Gli angeli – la loro stessa etimologia lo dice – sono messaggeri allo stato puro. Esistono solo nel momento in cui eseguono un compito carico di destino. La loro vita è tutta nel messaggio che è loro affidato. Il messaggero è il messaggio, e anche la più infima sfumatura del messaggio è essenziale. L'angelo si concentra sulla potenza di ogni cenno, di ogni sguardo, di ogni sillaba e intonazione, della più lieve cadenza e dell'immobilità più fugace senza essere consapevole di ciò che il messaggio dice a chi lo riceve. Non pretende di interpretarlo: lo trasmette. Coniuga tutto questo con la sua vocazione cieca – incomprensibile anche a lui stesso – di non poter essere che un angelo: un messaggero consapevole di non essere in grado di sapere se in quel che trasmette vi sia un senso, e quale esso sia per ogni singolo spettatore.

Non pensate che stia prendendo le parole per la coda e le faccia squittire roteandole in aria. Dico solo un'ovvietà. Chi di noi non ha sperimentato almeno una volta la lingua angelica di un attore che ci ha bisbigliato, suo malgrado, un nostro segreto?

MATERIALI (2)

Frammenti da una biografia

Ritaglio stampa (1965); Jens Kruuse su *Ornitofilene* (1965); Scheda sull'Odin Teatret; Eugenio Barba sulla fondazione dell'Odin (2011); presentazione di una rivista al Consiglio nazionale della ricerca norvegese (1964)



Immagine 2 – Ritaglio stampa, 1965 (OTA, fondo Odin, serie Activities-B, b.17).

Una delle rare fotografie dell'Odin fuori dalla scena al momento della nascita, ancora in Norvegia. Una delle prime immagini di una biografia che Barba, nel suo intervento (Parole nuove per vecchi sentieri) ha definito simile a quella di tutti i veri teatri laboratorio: sempre in statu nascendi, sempre in divenire. La foto mostra l'Odin Teatret nel 1965, a Oslo, ai tempi del suo primo spettacolo, Ornitofilene, subito prima di trasferirsi in Danimarca, dove tuttora vive. Le foto del periodo della fondazione (a parte quelle che riguardano il training o lo spetta-

colo) si possono contare sulla punta delle dita: una o due simili al ritaglio stampa, e come quella leggermente sconcertanti, un paio di Barba nella sala di lavoro, una piccola foto privata, che vede Barba mentre accompagna Grotowski in giro per Oslo, in occasione della prima tournée all'estero del Teatr Laboratorium, organizzata dal neonato Odin Teatret.

La foto del ritaglio stampa non documenta solo la giovinezza. Gli atteggiamenti e la composizione studiata del gruppo sono un indizio: l'Odin è un teatro senza contesto, e si deve mimetizzare. Il regista, in giacca e cravatta, e gli attori vestiti con cura per la conferenza stampa, sembrano parlarci di un teatro che non ha, almeno in Norvegia, un filone in cui inserirsi, uno spazio diverso dal teatro «normale», da cui li separa sempre l'essenziale: allenamento e spettacolo.

Nella foto vediamo, da sinistra: Torgeir Wethal, Anne Trine Grimnes, Else Marie Laukvik (seduta al centro), Tor Sannum, Eugenio Barba.

Sono passati cinquant'anni.

Forse quello che caratterizza di più questo gruppo nordico, vivo da mezzo secolo e celebre quasi da altrettanto, è l'ossessione per la morte, la continua consapevolezza della propria fine, sempre imminente, sempre possibile. Una coscienza della propria precarietà che sembra essere però soprattutto l'ombreggiatura necessaria a esaltare un amore per la vita incredibile, assoluto, e vorace, del tipo che in genere si riscontra in pochi esseri umani, segnati dalla sorte, e non certo in gruppi o in istituzioni. Quello che Stevenson attribuisce al suo Mr Hyde: un bisogno di vivere stupefacente fino all'inorganicità, che turba chi guarda e lo rende inquieto.

Questa passione del vivere, insieme alla consapevolezza della fine, sembrano aumentare di compleanno in compleanno. Dentro l'Odin, e tutto intorno, i compagni e gli amici invecchiano e scompaiono, portati via dalla morte o dai casi della vita. E intanto questo gruppo ormai cinquantenne organizza compleanni che sembrano addii e viceversa. Come sarà la fine, quando verrà?

Prendiamo i racconti, così frequentemente ripetuti, sul momento della nascita: possono essere letti come la creazione di quella densa mitologia interna che caratterizza, anch'essa, profondamente l'Odin: le difficoltà di Barba «emigrante», la volontà di non sottostare all'avversità della situazione danese, la sottigliezza nel trovare soluzioni inusitate, la durezza estrema del lavoro, la capacità di non arrendersi mai, per nessun motivo, per nessuna stanchezza, per nessuna opposizione. Sono racconti che non vanno presi alla lettera, anche se non mentono. Barba è stato certamente emigrante, anche se nato in una solida famiglia borghese, tra gli attori rifiutati dalle scuole di teatro ce ne era almeno uno, Torgeir Wethal, che notoriamente era considerato una sicura promessa negli ambienti teatrali e cinematografici norvegesi, solo ancora troppo giovane di un anno o due.

Anche questi racconti potrebbero essere considerati come un indizio. Raccontano ben più di un tentativo di fondare un teatro. Raccontano un gusto irrefrenabile per la vita. Con il loro ripetersi, esprimono lo stupore sempre vivo di essere scampati. Raccontano l'esperienza della fondazione come se fosse l'esperienza di una nascita organica, con la memoria del terrore, della necessità

di abbattere un muro di circostanze per poter accedere a questo tesoro prezioso, unico, irripetibile, da conservare a ogni costo, ovviamente fragilissimo: vita.

* * *

Jens Kruuse
Ornitofilene
 1965

[«*Jylland Posten*», 13 novembre 1965. Gli archivi dell'Odin conservano una traduzione italiana dell'originale danese (OTA, fondo Odin, serie Publications, b.1)].

Un gruppo di giovani dilettanti norvegesi, allenati dall'italiano Eugenio Barba, presenta un testo di Jens Bjørneboe – o piuttosto frammenti, o una sintesi del suo bellissimo *Gli amici degli uccelli* che certamente girerà tutta Europa la prossima stagione [...].

Questa la trama: un gruppo di turisti tedeschi dichiara il proprio disgusto per la predilezione italiana per le allodole arrosto o i passerotti all'aglio. È una caccia crudele, che deve cessare. Altrimenti nella cassa cittadina non entreranno più soldi, e non sarà più costruito il progettato paradiso turistico. Però questi tedeschi sono gli stessi che, esattamente vent'anni prima, nello stesso posto, hanno massacrato partigiani e civili, con inaudita ferocia.

Questo è il fatto. E ora? A partire da qui i giovani attori e il loro regista hanno cominciato a creare.

Ho usato la parola *allenamento* a proposito del lavoro di Eugenio Barba con i suoi ragazzi norvegesi. È un termine appropriato. Sono acrobati. Padroneggiano il corpo con un grado altissimo di forza espressiva, d'espressione umana. Agiscono con l'abilità e l'energia di artisti da circo [...] danzano, salmodiano, saltano, cadono, cinguettano, piangono, si esaltano. Ma tenendo sempre tutto sotto controllo.

È uno spettacolo che ci tocca profondamente, per due ragioni. La prima è teatrale: vi si avverte in modo inequivocabile un disgelo del teatro. Sta accadendo qualcosa a questa vecchia forma: una liberazione. Ci sono visioni nuove, si intravedono nuove strade finora solo sognate. Forse ci troviamo perfino di fronte a un teatro popolare, cioè vivo, esistenziale, pieno di humour, di aspetti comici e tragici. Un teatro vicino all'uomo.

La seconda ragione è legata a una particolarità di questa creazione: non ci sono ideologie. C'è un atteggiamento etico e sociale, che abbraccia tutto. Comprende sia la forza che la debolezza dell'uomo, espresse in una successione fortemente drammatica di canzoni e di azioni.

Non siamo in terra radicale, né in ambito neo-conservatore, e non ci troviamo neppure in campo marxista. Questi giovani creatori hanno compreso l'essenziale, e non si sono limitati a quel paio di forme di umanesimo impacchettate dai radicali, dai socialisti, dagli psicanalisti o dai marxisti. Qui tutti i partecipanti, tanto attori che spettatori, fanno affiorare la loro cattiveria alla luce del giorno, e devono battersi contro di essa.

Non posso immaginare vista più incoraggiante.
E c'è gioia e divertimento a essere qui. Di fronte a questa serietà, così profonda.

Lo spettacolo e il testo dello spettacolo (del celebre e controverso scrittore norvegese Jens Bjørneboe¹) parlavano di un passato atroce e recente: nazisti, torture, collaboratori. Un passato con i cui resti, dopo vent'anni, era ancora più difficile confrontarsi, soprattutto se si sceglieva di non rifugiarsi in un antinazismo di maniera, né in un atteggiamento di superiorità nei confronti di opposti schieramenti politici. Era uno spettacolo che non accettava l'oblio.

Era uno spettacolo pieno di dolore, e forse qui stava una differenza rispetto al testo di partenza, segnato da uno humour nero bruciante.

Lo «Jylland Posten» è un giornale di Århus, città universitaria danese di una certa rilevanza. È interessante vedere come, in un mondo poco affollato come quello scandinavo, l'Odin, quasi ancor prima di nascere, già si sia guadagnato una serie di punti di riferimento importanti: dallo scrittore Bjørneboe, che è discusso, ma famoso, all'importante critico e intellettuale Kruuse, che non solo conosce bene l'autore del testo dello spettacolo, ma è anche molto amico del futuro consigliere letterario dell'Odin Christian Ludvigsen, professore all'Università di Åhrus, traduttore in Danimarca di Beckett, intellettuale del teatro².

Jens Severin Kruuse vide lo spettacolo durante la prima tournée dell'Odin in Danimarca (dove il teatro si trasferì l'anno successivo). Rimase legato all'Odin anche negli anni successivi, e scrisse su di esso diversi articoli significativi. Fece parte del gruppo di intellettuali che partecipava regolarmente ai seminari estivi degli anni Sessanta con Jerzy Grotowski. Nel '66, insieme ad altri noti artisti, critici e studiosi danesi pubblicò una lettera aperta esprimendo la propria soddisfazione per il fatto che la Danimarca aveva deciso di ospitare un teatro significativo come l'Odin. Era uno dei tanti modi con cui si stava cercando di far integrare l'Odin alla cultura danese, soprattutto per favorire qualche forma di sovvenzione. La lettera è firmata da Jens Kruuse, Christian Ludvigsen, Søren Melson (noto regista teatrale e televisivo), e dagli scrittori Ole Sarvig, Peter Seeberg e Poul Vad. Kruuse ha fatto parte insomma di quel gruppo di alto livello intellettuale, internazionale, ma soprattutto danese e francese, che non solo ammirava e circondava l'Odin degli anni Sessanta e della prima metà degli anni Settanta, ma lo sosteneva attivamente. E che portò il proprio contributo a incontri – come quelli dei seminari estivi – destinati ad approfondire un punto di vista nuovo sul teatro (quello di Grotowski e del suo allievo Barba) e ad affrontare problemi di alta cultura e tecnica teatrale.

¹ Sui rapporti di Barba e dell'Odin con lo scrittore norvegese, cfr. Mirella Schino, *Lo schema del secondo giocatore. Su Jens Bjørneboe, il diavolo e l'Odin Teatret*, «Teatro e Storia», n. 34, 2013, pp. 21-74.

² Cfr. Franco Perrelli, *Bricks to Build a «Teatrlaboratorium». Odin Teatret and Chr. Ludvigsen*, Bari, Edizioni Di Pagina, 2013.

Con l'inizio degli anni Settanta, emersero per l'Odin nuovi interessi e nuove priorità. Anche per motivi economici: i fondi messi a disposizione per le attività interscandinave diminuirono drasticamente. L'Odin organizzò ancora alcuni altri grandi seminari, ma le attività «interscandinave» non erano più una fonte sicura di guadagni. Siamo di fronte a un teatro dalla biografia sempre in movimento, sempre in statu nascendi. Si andò formando un nuovo circolo di intellettuali, compagni di nuove avventure. Ne faceva sempre parte Grotowski, e anche alcune delle persone legate ai seminari degli anni Sessanta, forse però un po' più nello sfondo. O forse semplicemente si aggiunsero intorno all'Odin anche persone nuove.

Kruuse è morto nel 1978.

Scheda sull'Odin Teatret

a cura di Mirella Schino

[Una scheda di notizie e date che, proprio per l'importanza e lunga fama dell'Odin, spesso vengono date per scontate].

L'Odin è stato fondato il primo ottobre del 1964, a Oslo, da Eugenio Barba con Else Marie Laukvik (che ancora lavora all'Odin), Torgeir Wethal (che ha lavorato all'Odin fino alla sua morte, nel 2010) e altri due giovani attori norvegesi, di cui uno, Tor Sannum, lascia l'Odin prima del trasferimento in Danimarca (l'altra, Anne Marie Trine, rimane fino agli inizi del lavoro per *Ferai*. 1969). Sono tutti giovani aspiranti attori non accettati (ma almeno Wethal solo per motivi di età) dalla scuola teatrale di Oslo.

La data di fondazione è simbolica. Barba lavora già da qualche mese con questo gruppo di giovani, che lentamente si è ridotto prima a cinque e poi a quattro. Precedentemente, aveva passato quasi tre anni collaborando con Jerzy Grotowski, in Polonia, al Teatr 13 Rzędów (poi Teatr Laboratorium) di Opole, dove si era svolto tutto il suo apprendistato polacco. Con i suoi giovani attori lavora non solo a un «training» che è per loro una novità sconcertante e fisicamente devastante, ma anche, fin dai primissimi tempi, alla costruzione di piccoli «Studi», nonché alle prove per il loro futuro primo spettacolo.

Durante il periodo a Oslo, l'Odin è un teatro non finanziato (che si auto-proclama «dilettante»), usa per il lavoro ambienti diversi presi in fitto, di cui il più importante sarà un rifugio antiaereo.

L'economia del gruppo è assicurata dal denaro dei suoi componenti, che svolgono lavori a mezzo tempo per pagarsi il teatro. Oltre al lavoro artistico, l'Odin inizia la pubblicazione di «Teatrets Teori og Teknikk», una rivista che pubblica numeri monografici e volumi (continuerà le pubblicazioni fino al 1974). Nel febbraio '66, l'Odin organizza la tournée scandinava de *Il principe costante* di Grotowski, la prima tournée del Teatr Laboratorium fuori della Polonia. In Italia (editore Marsilio) viene pubblicato il primo libro di Barba *Alla ricerca del teatro perduto*. Primo spettacolo dell'Odin Teatret e prima regia di Eugenio Barba: *Ornitofilene* (1964), da un testo «pilota» di una pièce ancora inedita di Jens Bjerneboe. Lo spettacolo viene

portato in Svezia, Danimarca, Finlandia. Complessivamente, fa cinquantuno repliche. Ha vissuto sei mesi circa: meno di quanto fossero durate le prove.

Nel giugno del '66, l'Odin lascia Oslo e si trasferisce in Danimarca, ad Holstebro, dove tuttora vive. La municipalità di Holstebro ha deciso di intraprendere una politica culturale per sfuggire al grigiore della provincia. Ha comprato una statua di Giacometti, che mette al centro di una piazza, un po' incongruamente, vista l'esilità delle filiformi figure giacomettiane, e decide anche di creare una scuola di musica, un teatro e un museo. Qualcuno segnala al sindaco la bravura di un gruppo di giovani norvegesi che ha da poco portato il suo primo spettacolo a Copenaghen. Il sindaco accetta la proposta, anche sulla base della recensione di Kruuse, e l'Odin si trasferisce a Holstebro. In un primo tempo lavora nei locali d'una scuola, poi verranno offerti al teatro i locali ristrutturati d'una fattoria per l'allevamento dei suini, un po' fuori la città.

In Danimarca, l'Odin comincia dunque la nuova vita di teatro almeno parzialmente finanziato (i primi finanziamenti sono destinati alle attività di promozione culturale), e in possesso di una casa dove organizzare le proprie attività. Nel '66, entra a far parte del gruppo la prima attrice danese, Iben Nagel Rasmussen.

Benché i paesi scandinavi formino per certi versi un'unità, anche dal punto di vista dei finanziamenti, e perfino in piccola misura dal punto di vista linguistico, il trasferimento in Danimarca causa comunque problemi di lingua a un gruppo di teatro che dobbiamo immaginare per certi versi molto più convenzionale, e al tempo stesso molto più «diverso», di quel che potrebbe essere un equivalente dei nostri giorni. D'ora in poi l'Odin si servirà prevalentemente, negli spettacoli, di una mescolanza di idiomi differenti, a volte tradotti in parte nella lingua del luogo dove lo spettacolo viene rappresentato. Ma non è una scelta facile, né indolore.

Nel 1968, Eugenio Barba cura la pubblicazione di *Toward a Poor Theatre* di Jerzy Grotowski (numero 7 di «Teatrets Teori og Teknikk»). Fin dall'arrivo in Danimarca, è iniziata la consuetudine di organizzare «seminari interscandinavi» dedicati ai professionisti del teatro, che si terranno, tutti gli anni, fino al 1976. Sono in parte determinati o almeno favoriti dall'esistenza di finanziamenti appositi per attività interscandinave.

A questi seminari partecipano, come maestri, fra gli altri, Jerzy Grotowski, Ryszard Cieslak, Dario Fo, Etienne Decroux, Jean-Louis Barrault, Jacques Lecoq, i fratelli Colombaioni, Charles Marowitz, Otomar Krejka, i maestri del teatro balinese I Made Djimat, Sardono e I Made Djimat Tempo; i maestri delle forme classiche indiane di danza e teatro Shanta Rao, Krishnam Nambudiri, Sanjukta Panigrahi, Ragunath Panigrahi, Uma Sharma. (Sanjukta Panigrahi sarà fra i cofondatori dell'ISTA). Intorno a questi seminari si coagula un gruppo di partecipanti frequenti, come abbiamo visto parlando di Kruuse, formato da studiosi, giornalisti, intellettuali, teatranti provenienti da tutto il mondo, di cui fanno parte personalità internazionali diversissime tra loro, da Jens Kruuse a Dario Fo, da Harry Carlson a Stanley Rosemberg a Marc Fumaroli. Sono appuntamenti considerati da tutti di grande importanza, per i quali i frequentatori abituali hanno cura di lasciar libero uno spazio del loro tempo.

All'inizio del 1969, quando il lavoro per il suo terzo spettacolo, *Ferai*, sta per essere ultimato, l'improvviso taglio delle sovvenzioni del «Fondo culturale inter-scandinavo» fa precipitare l'Odin Teatret in una crisi economica che sembra potersi risolvere solo con la chiusura. Numerosi artisti e intellettuali danesi prendono posizione a suo favore.

Ferai (1969, da un testo scritto per l'Odin da Peter Seeberg) dà all'Odin Teatret e al suo regista fama internazionale. Ma l'Odin non è un teatro di repertorio, ha il problema di come vivere, al di là del contributo delle sovvenzioni di cui la crisi del '69 ha mostrato la possibile instabilità. Durante il lavoro per lo spettacolo successivo a *Ferai*, il gruppo discute, con riunioni settimanali, la possibilità di vivere come comune agricola. La decisione finale è negativa.

Lo spettacolo successivo, *Min fars hus* (1972), conferma il prestigio del gruppo e nello stesso tempo lo mette in contatto (soprattutto in Italia e in Francia) con una realtà giovanile estranea sia al teatro ufficiale che al «teatro d'avanguardia». Associazioni culturali alternative, gruppi teatrali sorti in piccoli centri, università chiedono all'Odin non solo lo spettacolo, ma anche conferenze, dimostrazioni di lavoro, seminari di due o tre giorni. Muta, passo dopo passo, il carattere delle tournée. L'Odin Teatret presenta non solo lo spettacolo, ma tutta una gamma della sua molto consapevole cultura di «enclave teatrale». Produce, a partire dal 1971, film didattici sul lavoro dell'attore, diretti da Torgeir Wethal.

Nel '74, dopo una permanenza in Sardegna, guidato dal giovane regista sardo Piefranco Zappareddu, molto diversa da una normale tournée, l'Odin decide di recarsi a lavorare in un villaggio del Sud Italia, Carpignano Salentino, dove resta cinque mesi, fra la primavera e l'autunno. L'anno seguente, lavora di nuovo a Carpignano e poi a Ollolai, in Sardegna³. Tanto in Sardegna quanto in Puglia, l'Odin si era recato anche precedentemente, per portare il suo spettacolo *Min fars hus* in realtà «lontane dal teatro». Erano state tournée anomale, piene di conseguenze.

Dopo queste permanenze, inizia per l'Odin, la creazione di un filone parallelo di spettacoli. Accanto agli spettacoli al chiuso, per un numero limitato di spettatori, creati in genere a partire da «improvvisazioni» degli attori montate da Barba, vengono alla luce spettacoli nuovi, per molti spettatori, che possono anche tenersi all'aperto: spettacoli itineranti, «parate». Sono tutti basati sul montaggio di materiali che appartengono al repertorio dei singoli attori o dell'intero gruppo (frammenti spettacolarizzati del training, numeri di clown). Gli attori lavorano con maschere, trampoli, accessori vistosi, costumi dai colori vividi. Nasce, a partire dall'autunno 1974, la pratica del «baratto»: invece di vendere i propri spettacoli, l'Odin in alcuni casi li scambia con manifestazioni culturali e spettacolari organizzate dagli ospitanti (associazioni culturali, villaggi, quartieri, scuole, ospedali, prigioni). La pratica del baratto di teatro caratterizzerà l'azione sociale dell'Odin anche negli anni a venire, accanto alle normali tournée. Avrà una grande eco, colpirà l'immaginazione di studiosi e teatranti. Il caso più esotico e famoso si ha nel 1976,

³ Cfr. i Materiali (3), pp. 165-182 e i Materiali (6), pp. 246-254.

quando l'Odin visita con i suoi spettacoli un gruppo di indiani Yanomami, nella giungla del Venezuela.

Ferdinando Taviani, studioso di teatro (e redattore di questa rivista), entra a far parte dell'Odin come «consigliere letterario», succedendo al danese Christian Ludvigsen.

La vita dell'Odin viene sempre più fortemente segnata dalla dimensione cosmopolita, e dal rapporto con teatri e teatranti «diversi» di tutto il mondo. Viene pubblicato *Il libro dell'Odin* (Milano, Feltrinelli, 1975), curato da F. Taviani. È il primo volume dedicato all'esperienza del teatro di Holstebro.

Fra l'aprile e il maggio 1976 l'Odin Teatret è a Caracas, dove partecipa al Festival internazionale di teatro con lo spettacolo *Come! And the Day will be Ours*. Organizza baratti e incontri di lavoro, fa parate e spettacoli di piazza. Comincia un rapporto importante con molti gruppi teatrali latinoamericani.

Alcuni di questi gruppi saranno presenti, nell'autunno successivo, a Belgrado, dove Eugenio Barba organizza un «Atelier del Teatro di Gruppo» all'interno del Festival del Teatro delle Nazioni. In quest'occasione, pubblica il manifesto sul terzo teatro. Altri incontri di teatri di gruppo, dove Barba sarà il punto di riferimento, si tengono a Bergamo nel 1977; ad Ayacucho, in Perù, nel 1978; a Madrid e Lekeitio nel 1979.

A Bonn, dal 1° al 31 ottobre del 1980, organizza la prima sessione dell'ISTA, l'International School of Theatre Anthropology.

Di molte di queste attività si parlerà nei diversi capitoli dei «materiali».

La quattordicesima, e ultima sessione dell'ISTA è del 2005. In questi venticinque anni, si era formato un gruppo di artisti e di studiosi che costituivano uno staff stabile, molto coinvolto nel progetto. E, in questi venticinque anni, sono morti molti degli artisti e degli studiosi fondatori o particolarmente legati all'ISTA: I Made Pasek Tempo, Fabrizio Cruciani, Katsuko Azuma, Ingemar Lindh. Nel 1997 muore Sanjukta Panigrahi, che è stata, per l'ISTA, qualcosa di più di una artista fondatrice, o di una compagna insostituibile di lavoro e di ricerca. È stata un simbolo, un punto di riferimento, affetto e ammirazione, sia per la qualità di grande danzatrice, che per la capacità di legarsi a Barba con una così stretta, e così anomala, forma di collaborazione.

A partire dal 1991, l'Odin organizza a Holstebro, ogni tre anni, una grande «settimana di festa» (Holstebro Festuge), ospitando gruppi e artisti stranieri, collaborando con le associazioni e i gruppi culturali della città, intrecciando teatro, musica, danza, arte figurativa, conferenze e dibattiti sull'interculturalità. Infiltra in tutto il territorio, per una settimana, la cultura dello spettacolo, dai grandi spettacoli all'aperto e dai baratti (chiamati ora «trasformances») alle «visite» degli attori a scuole, chiese, istituti amministrativi, centri commerciali, famiglie.

L'Odin del ventunesimo secolo continua ad avere una vita di tournée, fatta di spettacoli, ma anche di pedagogia, più lunga di quella che passa a Holstebro. Tuttavia, i suoi legami con la Danimarca diventano sempre più stretti. Anche più riconosciuti. Nel 2000, il governo danese attribuisce a Barba uno dei suoi massimi riconoscimenti, il Sonning Prize. Nel 2013, le prime voci sui cinquant'anni dell'Odin, e

sulla possibilità che il teatro decidesse di non voler sopravvivere al proprio mezzo secolo, o a una eventuale pensione di Barba, suscitano la preoccupazione di quotidiani ed esponenti della cultura. La settimana di festa organizzata ogni tre anni a Holstebro comincia a essere considerata un modello per altri festival.

A cinquant'anni, l'Odin è un alveare in piena attività. Gli attori, nel 2014, sono dodici, in più c'è il regista. Ma nel teatro lavora in modo regolare, anche se non sempre a tempo pieno, un'altra trentina di persone, tra cui un «regista in residenza», Pierangelo Pompa. A loro bisogna aggiungere altri collaboratori saltuari per progetti speciali.

È un teatro laboratorio: da sempre produttore di cultura teatrale, e non solo di spettacoli. In questi ultimi anni, però, il numero delle attività che fa o organizza o ospita sembra in costante aumento. Oltre a spettacoli, dimostrazioni, attività pedagogica, incontri tra gente di teatro, film, libri, conferenze, festival, un centro studi sui teatri laboratorio, una casa editrice e un archivio, l'Odin produce ancora molto altro, da convegni a mostre, da una scuola estiva per studenti universitari a serate di poesia, da partecipazioni a progetti didattici a tirocini per navigatori interculturali, da residenze per giovani artisti ad attività per la città di Holstebro.

In questo numero, ci occuperemo però non del complesso, ma solo di una selezione di questi volti e queste attività.

A partire dal 2009, il teatro ha accentuato la distinzione tra due ambienti autonomi, che insieme costituiscono quel che noi chiamiamo «Odin»: l'Odin Teatret e il Nordisk Teaterlaboratorium. Nel 2013 questi due ambienti sono stati ufficialmente distinti, per la contabilità e attività, anche nel resoconto inviato annualmente al Ministero della Cultura, al Comune di Holstebro e a tutti gli enti finanziatori dell'Odin.

Direttore artistico dell'Odin è Eugenio Barba, direttori amministrativi sono Søren Kjems e Per Bech. C'è anche un nuovo «managing director»: Julia Varley.

Il Nordisk Teaterlaboratorium comprende diversi gruppi o artisti singoli «in residenza» permanente o saltuaria: Altamira Laboratorio, i Jasonites, il Divano Occidentale Orientale. Tutti questi gruppi sono artisticamente indipendenti dall'Odin Teatret. Responsabile del Nordisk Teaterlaboratorium è Julia Varley, insieme a Søren Kjems e Per Bech.

Quando l'Odin Teatret si sarà estinto, questa divisione dovrebbe assicurare, tramite l'esistenza del Nordisk Teaterlaboratorium, la continuità di un ambiente artistico, e quella dei legami locali dell'Odin, in particolare con gli abitanti di Holstebro, con le sue scuole e associazioni culturali.

Il repertorio dell'Odin, nel 2014, è costituito dagli spettacoli: *La vita cronica*, *Dentro lo scheletro della balena*, *Ode al progresso*; *Le grandi città sotto la luna*; da spettacoli che non radunano l'intero gruppo (*Judith*, *Itsi Bitsi*, *Il Castello di Holstebro*, *Le farfalle di Doña Musica*, *Sale*, *Bianca come il gelsomino*, *Il libro di Ester*, *Memoria*; *Ave Maria*, *Killing Time*). Dalle dimostrazioni-spettacolo: *Orme sulla neve*, *L'eco del silenzio*, *Il fratello morto*, *Il tappeto volante*, *I venti che sussurrano nel teatro e nella danza*, *Nora's way*, *Testo*, *azioni*, *relazioni*, *Letter to the wind*, *Quasi Orpheus*, *My stage children*.

Come si può vedere anche da questo elenco, il gruppo presenta una tendenza sempre più forte al lavoro individuale degli attori e del regista, sia per quel che riguarda gli spettacoli che le attività pedagogiche. È un Odin molto diverso da quello del ventesimo secolo. Ma sarebbe più giusto dire: ancora una volta diverso.

Il suo bilancio, nel 2014, è stato di circa 14-15 milioni di corone danesi. Rispetto alle sovvenzioni ricevute dallo stato danese e dalla municipalità di Holstebro, i guadagni derivanti dal lavoro del gruppo si aggirano in percentuale intorno al 38%.

Nel 2010 è morto Torgeir Wethal, attore dell'Odin dalla sua fondazione. Nel 2013 è morto Augusto Omolú, attore all'Odin dal 2004. Nel 2009 era morto Tony D'Urso, il fotografo che era stato, per l'Odin, un testimone, un amico, e un compagno di viaggi.

Nel 2014, il gruppo compie e festeggia 50 anni⁴.

L'Odin è un teatro fatto non solo di cambiamenti, ma anche di contraddizioni, non tutte facili da accettare. Forse il suo bello sta proprio qui. O forse è il prezzo che va pagato per tanta longevità. O forse questo è solo quel che appare dall'esterno, dalla postazione del pubblico, che è il punto di vista del nostro Dossier.

Eugenio Barba

Dilettantismo e avanguardia. Lettera

2011

[Una lettera scritta da Eugenio Barba agli Odin Teatret Archives, 28 gennaio 2011, per aiutare la stesura degli Inventari (www.odinteatretarchives.dk, Inventario del fondo Odin, p. 39). Gli Inventari sono stati progettati non solo come descrizioni del materiale acquisito dagli archivi, del suo ordine, della sua consistenza, delle sue origini, ma anche come raccolta di una «memoria orale» preziosa quanto fragile].

Quando io mi rivolsi ai diversi gruppi dilettanti in Norvegia – che erano moltissimi, come lo sono ancor'oggi dappertutto in Scandinavia, anche a Holstebro – il motivo per cui non accettarono di collaborare fu perché non volevano «professionalizzarsi», non volevano raggiungere un livello tecnico-artistico che permettesse loro di rivolgersi a un pubblico che non fosse quello dei teatri dilettanti. I miei modelli, invece, erano Stanislavskij e Vachtangov. Professionalizzarsi, per me, voleva dire non ridursi a fare solo poche repliche di uno spettacolo.

Quando i cinque rifiutati dalla scuola teatrale di Oslo fondarono l'Odin con me, non eravamo «avanguardia», che nel 1964 era un termine che si applicava a dei testi di Ionesco, Beckett, Adamov. Il fatto che noi facessimo astrusi esercizi per prepararci a uno spettacolo non solo era bizzarro, ma ci rendeva incomprensibili sia al mondo del teatro professionista che a quello amatoriale. Soprattutto, l'assenza di un edificio teatrale, con scena e platea, rendeva arduo identificare chi

⁴ Cfr. i Materiali (9), pp. 326-333.

eravamo. A quel tempo, era il luogo a qualificare le persone che facevano teatro. Il teatro delle cantine, l'off-Broadway, la Huchette a Parigi – erano i locali che definivano il volto del teatro. L'Odin, fino alla migrazione in Danimarca, non ebbe una sede fissa. Preparammo uno spettacolo, pubblicammo regolarmente una rivista, organizzammo la venuta del teatro di Grotowski senza un domicilio. Questa è la vera ragione per cui decisi il trasferimento in Danimarca.

Io mi consideravo un dilettante che ambiva a diventare professionista. Quando l'Odin presentò il suo primo spettacolo, non lo fece in un ambito di dilettanti, né in uno professionistico tradizionale, né in uno d'avanguardia. Lo fece attraverso quella che in realtà è stata, suo malgrado, la vera invenzione dell'Odin, un'invenzione che fino ai giorni d'oggi ha permesso di mantenere in vita la sua spericolata attività. Furono i miei amici, conoscenti casuali e contatti personali, che all'inizio organizzarono *Ornitofilene* in Norvegia e poi in Danimarca e in Svezia. Lo spettacolo aveva bisogno solo di una sala di ginnastica di una scuola, noi andavamo a incasso e dormivamo in case private. Ma il pubblico a cui l'Odin si rivolgeva era professionale, nel senso di spettatori che pagano un biglietto. Spesso i miei amici erano intellettuali e avevano contatti con stampa e altri artisti.

Per queste persone l'Odin era una novità, e lo trattavano in categorie innovative/sperimentali. Per noi, il nostro modo d'agire era la possibilità di infrangere le condizioni e le categorie che ci negavano un'esistenza teatrale. Era soprattutto il primo passo verso la professionalizzazione, fare teatro l'intero anno e guadagnarci la vita con questo mestiere.

Per me non vi era differenza tra teatro tradizionale e quello di un altro tipo. Il teatro era semplicemente quello che sapevo fare. Il Teatro di Århus, nonostante la simpatia del suo direttore nei miei confronti, non considerava l'Odin sperimentale o avanguardia, ma semplicemente non professionista – quindi dilettante. Oggi sarebbe diverso, perché esiste, è riconosciuta ed è riconoscibile una eterogenea cultura teatrale che può essere definita con tanti termini: alternativa, sperimentale, parallela, avanguardia, anomala.

Eugenio Barba è nato il 29 ottobre del 1936 a Brindisi. Nel corso della prima infanzia, durante la guerra, vede morire il padre. Cresce a Gallipoli, con il fratello e la madre, nella casa dei nonni. Sono anni di penuria, se non di povertà, e, assieme al fratello maggiore Ernesto, frequenta il liceo classico al collegio militare della Nunziatella, a Napoli, dove per gli orfani di militari l'educazione è gratuita. Diventa l'allievo più punito della scuola, e passa gran parte del suo tempo in cella. È persino il solo allievo a essere degradato, e la carriera militare gli è pertanto preclusa. Dopo la licenza liceale, viaggia a lungo in autostop, soprattutto nei paesi del Nord. Si ferma in Norvegia, dove lavora come lattoniere nell'officina di Eigil Winnje (lo ricorderà come il suo primo maestro). Fa il modello per il pittore Willi Mildelfart, che ha vissuto negli anni Venti a Parigi, e lo introduce alla cultura francese. Non torna in Italia. Abbandona sia l'ideologia di famiglia (il padre era console della Milizia fascista), sia la rassegnazione o lo scetticismo dei «figli della sconfitta». In Norvegia, si lega agli ambienti

dell'intelligenza studentesca di sinistra. Nel 1956 e nel 1957 fa due viaggi come marinaio, mozzo addetto alle macchine. Su una petroliera norvegese passa fino a sei mesi ininterrotti in mare, con scali in Africa, Asia, America Latina e America del Nord. Rientrato a Oslo si iscrive all'università (studi umanistici). Alterna studi, lavoro operaio, attività politica e viaggi nel Sud dell'Europa. Nel 1960, vive alcuni mesi in un kibbutz in Israele, poi si trasferisce a Varsavia con una borsa di studio per la Scuola Teatrale, corso di regia (è il primo vero contatto con il teatro). Abbandona la scuola di Varsavia nel 1961 per dedicarsi al piccolo teatro sperimentale nella cittadina di Opole, diretto dal giovane e allora sconosciuto regista Jerzy Grotowski e da Ludwik Flaszen, saggista e critico teatrale. Vi resta fino all'agosto del 1964, inframmezzando il lavoro sul posto con viaggi in Europa per far conoscere l'attività del teatro di Grotowski

Nel 1963, da luglio a dicembre, compie un lungo viaggio in India. Nel Kerala, a Cheruthuruthy, vede il teatro Kathakali, di cui in quegli anni in Occidente si conosce ancora poco. Si appresta a rientrare in Polonia, ma le autorità gli negano il visto di ingresso. Torna in Norvegia. Tenta senza successo di trovare lavoro come regista. Nell'autunno del 1964, fonda a Oslo l'Odin Teatret. (Ferdinando Taviani)

Eugenio Barba
Oslo, 18 settembre 1964

[OTA, fondo Barba, serie Odin, b.2. La rivista «Teatrets Teori og Teknikk» venne pubblicata dall'Odin Teatret dal 1965 al 1974, per un totale di 23 numeri. Uno dei numeri di «TTT», il numero 7, è stata l'edizione di quel che sarebbe presto divenuto un classico del teatro del Novecento: Per un teatro povero, di Jerzy Grotowski⁵].

Al Consiglio Nazionale norvegese di ricerca per la cultura generale, Wergelandsveien, 15, Oslo

Il Consiglio di Ricerca troverà in allegato il materiale per il primo numero di un periodico scientifico/professionale destinato alla distribuzione in tutta la Scandinavia. Come risulta dal materiale accluso, tale periodico si distingue dalle consuete pubblicazioni teatrali. La rassegna in forma di reportage degli avvenimenti teatrali, tipica di tutte le riviste di teatro, cede qui il posto al tentativo di concentrarsi sul nucleo strutturale dell'arte del teatro, ossia la tecnica in sé. È questo l'unico campo nel quale può essere utilizzato un metodo di lavoro empirico, un'analisi metodologica di dati tecnici eterogenei e spesso contrastanti tra loro, che sono in parte già noti, in parte del tutto ignoti.

⁵ Cfr. sulla rivista il saggio di Francesca Romana Rietti, *I fogli dell'albero genealogico. «Teatrets Teori og Teknikk»: una conversazione con Eugenio Barba*, contenuto nel Dossier *Odin quaranta* pubblicato da «Teatro e Storia», n. 25, 2004, pp. 257-269.

Il periodico cercherà di fondare un modello per una ricerca scientifica sulla tecnica del teatro. Proporrà una descrizione dettagliata dei dati tecnici, e li analizzerà con l'aiuto di metodi scientifici più esatti. Si intende utilizzare una metodologia comparativa per tutti gli elementi strutturali del teatro: la formazione pedagogica, la tecnica dell'attore, le direttive estetiche e tecniche nella regia e nella scenografia, una valutazione appropriata dei nuovi progetti e modelli di architettura teatrale, e altri aspetti relativi al teatro (sociologia, psicologia).

Il periodico avrà una cadenza di quattro numeri l'anno, e conterrà unicamente materiale relativo alla materia. Una pubblicazione del genere non esiste in tutto il mondo, e il bisogno di una fonte d'informazione del genere, condotta con metodi strettamente scientifici, è avvertito negli ambienti teatrali di tutti i Paesi.

Nei numeri successivi il periodico descriverà nel dettaglio, e da un punto di vista professional-teatrale (e dunque non drammatico-letterario), i sistemi teorico-tecnici dei grandi riformatori, e le personalità del teatro contemporaneo che lavorano con una revisione della tecnica: (Antoine, Craig, Appia, Stanislavskij, Copeau, Dullin, Brook, ecc.).

I loro postulati teorici saranno documentati, insieme ai dati tecnici che danno concretezza alla teoria, con l'aiuto di testi, commenti, resoconti stenografici delle prove, immagini e schizzi.

Un altro obiettivo importante del periodico sarà l'analisi precisa e dettagliata dei metodi pedagogici seguiti nelle scuole di teatro dei diversi Paesi. Un rassegna comparativa di questi metodi è la base indispensabile sia per la conoscenza del training tecnico che sta dietro alla formazione di un attore o di un regista, sia per la comprensione delle direttive estetiche che influenzano la vita teatrale dei singoli Paesi.

Il periodico si sforzerà anche di studiare la tecnica del teatro orientale, i cui metodi pedagogici vanno considerati i più «completi» e «scientifici» nell'ambito di questa forma d'arte. In Europa non abbiamo purtroppo alcuna analisi coerente e concreta della tecnica teatrale classica in Cina, Giappone, Indonesia e India.

Il teatro è una forma d'arte che utilizza le tecniche artistiche più eterogenee: letteratura, musica, pittura, architettura, recitazione. Ma l'essenza di una rappresentazione teatrale è l'attore, il suo linguaggio tecnico, (espressività psico-fisica) che deve comunicare un testo scritto a un pubblico. L'evoluzione del teatro può aver luogo solo attraverso uno sviluppo della tecnica attoriale, ossia una conoscenza approfondita dell'«anatomia» dell'attore, di metodologie psicotecniche precise e concrete, del rapporto tra l'attore e lo spazio, tra l'attore e il pubblico, ecc. Oggi il teatro è sempre di più un forum per i «moderni» testi drammatici, la cui struttura porta il segno della rivoluzione «tecnica» avvenuta nella letteratura.

L'attore non è riuscito a rinnovarsi al ritmo delle rivoluzioni avvenute negli altri generi artistici (letteratura, poesia, pittura, scultura, musica, architettura, ecc.). Uno studio e una revisione ampia e comprensiva della tecnica attoriale è indispensabile se vogliamo creare le condizioni per uno sviluppo del teatro.

Consegniamo questo materiale nella certezza che la metodologia del periodico è già in sé un passo concreto verso una «scientifizzazione» del teatro. Chiediamo il calcolo e la copertura delle spese per la pubblicazione di questo primo numero. Facciamo riferimento alla conversazione avvenuta con il dirigente signor Sandbo.

Disponiamo di contatti privati negli ambienti teatrali degli altri Paesi nordici, che si dicono molto ben disposti nei confronti di questa iniziativa.

Il centro nordico ITI (Det Internasjonale Teaterinstitutt) ha promesso il suo sostegno e prenderà contatto con gli altri centri ITI nordici per istituire una regolare collaborazione. Il materiale per questo primo numero è redatto in norvegese e in svedese. Ma essendo il periodico unico nel suo genere, si potrebbe valutare la possibilità che nel futuro esso possa essere stampato in inglese.

Un documento è, per sua natura, una lettura leggermente deludente, perché, a differenza di una narrazione, è incompleto. È la sua forza. Non solo ci regala qualche piccola informazione in più, un dettaglio, un sapore, ma, soprattutto, per la sua stessa incompletezza, ci costringe a porci e a porgerci domande. Quella che abbiamo appena letto è una delle prime richieste di finanziamenti da parte di Barba, non ancora per il suo teatro, che ufficialmente deve ancora nascere, ma per la rivista. La giovinezza e relativa inesperienza del regista fanno di questa richiesta un documento di interesse più ampio, soprattutto per le notazioni sul problema dell'attore, della sua tecnica e per il legame con la storia, in particolare quella della trasformazione teatrale di inizio Novecento.

Mirella Schino
LA RAGAZZA CON LA PISTOLA
SPETTATORI DELL'ODIN

La ragazza con la pistola è in scena: una ragazza in vestiti maschili. La scena è quella de *La vita cronica*. Alla fine dello spettacolo, la ragazza prende una pistola e la infila nella cinta.

La ragazza con la pistola è uno degli spettatori, il doppio del ragazzo in scena. Oppure, è solo una persona che, guardandolo, sente all'improvviso il peso di una rivoltella in tasca.

Possiamo immaginare una serata a teatro, dell'Odin, con quello che oggi è il suo pubblico abituale. Sparse in sala ci sono persone coi capelli ormai quasi bianchi. Ci sono ragazzi che magari hanno studiato questo teatro sui libri, spettatori occasionali, giovani teatranti. Poi ci sono gli altri, gli spettatori fedeli da decenni: la loro fedeltà colpisce l'immaginazione. Nei gesti di questi attori, questi spettatori «amici» di vecchia data spesso leggono storie private, vedono personalità, non solo personaggi, e una tensione all'autobiografia talvolta epidermica e vistosa, più spesso muta, ma violenta.

La danza iniziale di Iben: il racconto di una semina i cui frutti non nutriranno più nessuno. È forse questo processo di sterilizzazione che mi ha più colpito, e il tentativo di sfuggire nel clown, indossando una maschera funebre e grottesca nello stesso tempo. Credo che mai l'Odin sia andato così vicino a se stesso: ogni attore è lì, come lo conosco da fuori (mi ricordo che una volta mi diceste «il prossimo spettacolo si chiamerà – Odin Teatret»: in un certo senso è stato proprio così). In *Min fars hus* c'era una sorta di «sogno», una geometria perfetta, quasi irreali, dove i corpi si sfioravano nella penombra, come destinati a non incontrarsi. Qui ognuno spoglia l'altro, lo riveste, cambia la sua storia, la sua traiettoria. Lo proietta alle soglie di un futuro che non vedrà mai la luce [...] La lotta per allontanarci dall'epopea del West ci lascia così i contorni di Iben, Roberta, Tom, Torgeir, Else Marie, Tage¹.

¹ Odin Teatret Archives, fondo Odin, serie Letters, b. 15. Lettera di Roberto Bacci, regista di Pontedera Teatro, dopo aver visto *Come! And the day will be ours*,

Ma l'autobiografia che questi spettatori particolari, amici, fedeli, credono di leggere nei gesti scenici non è in realtà quella dell'Odin. È la loro, degli spettatori. È un'autobiografia fatta di desideri, rimpianti e paure, tutti identificati nelle persone dell'Odin. Anche questo è l'Odin: forza identitaria.

Quanto agli altri, gli spettatori più giovani, i saltuari, quelli che stanno lì per la prima volta, anche loro, per quanto strano possa sembrare, vedono la stessa cosa. Autobiografia. Se stessi.

Una larga fetta del pubblico non vede niente. O meglio, non vede nient'altro che un gruppo teatrale vecchio di cinquant'anni, e famoso quasi da altrettanto, chiuso in un suo stile che ormai è uno dei monumenti del teatro, di volta in volta reputato bello o classico, sempre interessante o superato. Come accade per tutti gli spettacoli e per tutti i teatri importanti. Anche la loro presenza è importante, anche se qui non ne parlerò.

Per molti anni l'Odin è rimasto un punto di riferimento. Almeno qui, in Europa, questo teatro anomalo è arrivato sotto il segno dei cupi miti norreni, come un memento: ci ha ricordato che dietro la pace stabile di cui credevamo godere c'era guerra, in senso politico, ma soprattutto esistenziale, fuori e dentro di noi, negli altri e in noi stessi². L'Odin e i suoi spettacoli hanno sventolato una bandiera nera in anni di apparente pace, hanno costretto a riprendere in considerazione la violenza. Non ce l'hanno raccontato, non se ne sono fatti belli. Ci hanno solo ricordato che esiste, ha molte facce, è parte di noi, e quando non le badiamo ci domina.

Nel nostro Duemila di crisi, sembra quasi una premonizione.

Odin è il nome scandinavo per Wotan, che nella mitologia nordica è il dio della guerra. Ma non soltanto. Wotan-Odin è anche lo sciamano che si è sottoposto a varie prove per poter carpire il segreto delle rune, i segni che danno la conoscenza. Rimase impiccato per nove giorni ad un albero, poi cadde e prese possesso delle rune, della scrittura. È la descrizione data dal *Haavamaal*, uno dei testi più antichi dell'*Edda*, scritto intorno al 1100. Ma wotanismo è anche la definizione data da alcuni psicologi a quel fenomeno di *amoch*, di furore collettivo, in cui le barriere razionali vengono abbattute e nell'uomo prendono il sopravvento forze distruttive.

1974, lo spettacolo dell'Odin successivo a *Min fars hus*. «Iben, Roberta, Tom, Torgeir, Else Marie, Tage» sono naturalmente attori dell'Odin: Iben Nagel Rasmussen, Roberta Carreri, Tom Fjordefalk, Torgeir Wethal, Else Marie Laukvik, Tage Larsen.

² Lo racconta molto bene il giornalista danese Jens Kruuse parlando del primo spettacolo dell'Odin, *Ornitofilene*. Cfr., in questo numero, i Materiali (2), pp. 137-139.

Tutto il nostro secolo ha visto lo scatenarsi di queste ondate irrazionali e il nostro teatro ha voluto portare questo nome estremamente ambiguo, che può indicare la distruzione dell'uomo, ma anche la sua salvezza [...]. Però non è stata la riflessione che mi ha condotto al nome di Odino. In realtà l'ho incontrato per strada, mentre camminavo e mi rigiravo nella testa tutti i nomi possibili che mi venivano in mente per il mio teatro. Per caso, guardando dov'ero, mi trovai di fronte ad una targa: *Odin gate*, strada Odino. E subito pensai: questo nome mi suona³.

Mi chiedo cosa rimarrà nel futuro, se il ricordo della rete frenetica di attività dell'Odin, che si moltiplica sempre di più con gli anni, o quello della perfezione amara di alcune delle sue opere. Senza di esse, cosa sarebbe stato delle altre facce?

Parlare degli spettacoli dell'Odin non è facile, lo possiamo vedere in tutto questo numero. E non lo è proprio perché lo sembra: alcuni dei suoi aspetti caratterizzanti, lo stile, l'aspetto complessivo, sono così caratteristici da essere diventati famosi, come il numero limitato degli spettatori, o il fatto che non esiste palcoscenico, e che il pubblico se ne sta in genere schierato in ampie pedane che si rispecchiano come due sponde del fiume. Sono le credenziali di una mitologia. Sono importanti da ricordare. Sono insufficienti.

In questi spettacoli non ci sono personaggi. Ci sono attori, spesso chiamati per nome, e poi attributi – una benda nera, una spada estratta dal cuore, una maschera spaccata, una gonna con un lungo taglio sul davanti – ma non psicologie. Sono spettacoli che non raccontano una storia, ma ne intrecciano tante. Sembrano avere ben pochi rapporti le une con le altre, anzi, sembrano avere come scopo principale quello di allontanarsi reciprocamente – gli spettacoli finiscono per avere una forma fluttuante, magica, bellissima. Anche se le storie sono in realtà utilissime, per la memoria.

D'altra parte, questi spettacoli colpiscono proprio perché non raccontano, ma si sforzano piuttosto di spezzare croste di narrazione. Sono creature, e frammenti di storie, azioni che, se le accettiamo, se torniamo a rivederle, vengono ad abitare la nostra mente. Si mescolano ai pensieri di chi guarda, al modo in cui si formano le sue nuove idee. Suscitano memorie calde. Se hanno un significato, è differente da spettatore a spettatore, e non è quello previsto (se mai è stato previsto) dal regista o dagli attori. Non sono incomprensibili o vuoti, solo un po' misteriosi.

³ È un frammento della lunga intervista che nell'ottobre 1969 un professore italiano, Ferruccio Marotti, fece a Eugenio Barba e a Torgeir Wethal (l'Odin era presente alla Biennale di Venezia di quell'anno con *Ferai*). Una trascrizione completa dell'intervista è conservata presso gli Odin Teatret Archives, fondo Odin, serie Publications, b.3.

Sono, da questo punto di vista, volutamente insoddisfacenti, perfino tormentosi. Danno molto allo spettatore, che dà molto in cambio, e che verso di essi manifesta, giustamente, alte pretese.

In questi spettacoli senza unità narrativa le parole sono pesanti, talvolta poetiche e talvolta semplicemente slegate tra loro. Per molti spettatori, restano parole incomprensibili anche quando sono dette nella lingua del posto. Sono quindi anche spettacoli oscuri e distanti.

I costumi, le luci, l'assetto dello spazio raramente danno l'impressione di un nitore professionale. Sembrano spesso, a prima vista, un po' fatti in casa, un po' imprecisi. Sembrano non voler o non saper sfruttare tutte le infinite possibilità della tecnica. Determinano una impressione di vulnerabilità che è un filo conduttore importante in tanta oscurità. Luci e assetto plasmano uno spazio scenico di fatto sempre simile, ma ritrovato e ricreato ogni volta come se fosse interamente nuovo, come se ogni volta questo gruppo antico riscoprisse, con lo stesso stupore, il suo spazio sempre uguale: un cerchio, un rettangolo o un ovale, abitato dagli attori, intorno a cui si affacciano i sessanta o centoventi o centonovanta spettatori previsti.

Nel corso dei suoi primi cinquant'anni, l'Odin ha costruito numerosi spettacoli, a volte per l'intero ensemble, a volte per singoli attori. A volte si è trattato di spettacoli d'occasione. Ma per quanto bello possa essere uno spettacolo singolo, o dell'ISTA, per molti spettatori i quattordici spettacoli dell'intero ensemble, quelli «creati dal nulla», secondo la definizione di uno degli attori, Torgeir Wethal, sono un discorso a parte. Neppure questi quattordici spettacoli sono tutti di pari rango. Sono creature vive: certi perfetti, come un colpo al cuore. Certi cresciuti in modo più impacciato, di una bellezza un po' velata dalla fatica.

Lo so, e sono d'accordo: le parole che si usano per gli spettacoli dell'Odin suonano sempre un po' sopra le righe. Lo sono anche le mie. Intorno a questo teatro si sviluppa memoria calda – è perfino uno dei fastidiosi luoghi comuni intorno agli spettatori dell'Odin, un cliché. Ma non perché chi scrive sia infatuato. Se si perdesse la memoria di questo sovrappiù si perderebbe forse qualcosa di essenziale, forse più ancora per il teatro che per l'Odin. Un eccesso di agitazione – quale che sia la natura, anche bassa – nello spettatore fa parte dell'essenza del teatro, che è un'arte che agita, e non placa.

Ma c'è anche il problema della crepa, come vedremo tra poco.

Se vuoi sapere perché continuo ad andare a vedere gli spettacoli dell'Odin, e a scriverne, il motivo è questo: per poter ogni volta ri-constatare che le emozioni, a teatro, specie quelle che partono da un impatto fisico, dal corpo di chi guarda, sono una spinta per il pensiero astratto.

Già negli anni Sessanta ne aveva parlato Jens Børneboe, uno scrittore norvegese, l'autore del primo spettacolo dell'Odin, *Ornitofilene*. Ora lo rivediamo ne *La vita cronica*⁴, il più recente, come se quest'ultimo fosse, rispetto al primo, una variazione che gli anni e l'esperienza e il magistero artistico rendono forse più potente e allucinata.

Ornitofilene, il primo, naturalmente l'ho conosciuto solo attraverso le sue tracce. Doveva essere uno spettacolo bello e forte. Ingenuo, anche, da quel che vediamo dai pochi minuti di filmato rimasti. Uno spettacolo in cui le intenzioni del regista (dopo tanti anni, ormai le conosciamo) sono ancora riconoscibili, scoperte: a una azione violenta deve rispondere un canto dolce. Ma questo non vuol dire che non fosse uno spettacolo di grande impatto, con i suoi attori giovanissimi, infuocati, di prodigiosa acrobaticità, portatori di una convinzione profonda, di una dedizione possibile solo, o quasi, nell'estrema giovinezza. Visibile perfino nelle fotografie.

Questo primo spettacolo era cupo e drammatico (molto più del testo, che era invece comico-grottesco). Era uno spettacolo sul mondo attuale, lontano ormai vent'anni dalla fine della seconda guerra mondiale: parlava di una memoria barattata con benessere, sia economico che mentale. Era uno spettacolo in cui una figlia si suicidava perché il padre aveva troppa comprensione verso l'ineluttabile progredire della storia.

Era uno spettacolo sui figli traditi, sui padri impotenti. Gli attori avevano lavorato alle prove e al proprio allenamento per mesi e mesi. Dai loro corpi doloranti di giovani un po' rigidi, figli di anni meno ricchi di palestre di quanto non accada ora, erano nati – con pazienza e fatica – attori pronti a tutto, capaci di volare. Lo spettacolo portava con sé una fiamma nera. Parlava dell'uomo e della sua paura, di soldi e di tortura. In un mondo pieno di benessere portava la memoria della guerra, di urla nella notte, della capacità di tradire.

Seduti sulle nostre panche, mezzo secolo dopo, vediamo, come in un lago tra due sponde di pubblico, uno sparuto gruppo di persone sbattute su una pedana che sembra la più fragile delle zattere, mentre tutto intorno si abbattono le grandi onde della storia. Ogni tanto queste persone strane parlano di guerra: guerre lontane, lontanissime, vicine. In mezzo alla zattera c'è una bara di vetro: pronta per ogni evenienza. Che mondo è, questo?

⁴ Spettacolo del 2011, con Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Elena Floris, Donald Kitt, Tage Larsen, Sofia Monsalve, Iben Nagel Rasmussen, Fausto Pro, Julia Varley, regia di Eugenio Barba.

La vita cronica è ambientato, secondo il programma, dopo «la terza guerra civile», ma le guerre coniugate al futuro rimangono sempre astratte. Questo spettacolo sembra piuttosto ambientato in una piega temporale, in cui la grande guerra passata, vissuta anche in prima persona da alcuni degli spettatori o dai loro padri, si fonde con quelle guerre remote che viviamo quotidianamente sui giornali: Sudan, Kurdistan, Pakistan, Iraq, Libia, Yemen, Somalia, Kenya... è impossibile ricordarle tutte. Intorno alle grandi costellazioni delle guerre, si è formato, negli anni, un pulviscolo fatto di avvenimenti atroci, presto scordati. Abbiamo dovuto dimenticarli in fretta, ce ne erano troppi, non riescono a trovare posto tra i nostri ricordi, la memoria rifiuta di accoglierli, non ha posto per tutti: 2 dicembre 2008, un centinaio di migranti, per lo più somali, nel sud dello Yemen, viene costretto ad abbandonare le due barche su cui viaggia. Vengono ritrovati diciotto corpi, altri settantatré sono dispersi. Perché ricordarli? Domani ci saranno catastrofi più grandi.

In scena vediamo un ragazzo colombiano, che sta cercando il padre, scomparso in Europa – ci sono ombre di vecchi dai lunghi capelli bianchi che lo minacciano. C'è anche un soldato, tornato a casa per morire, un grande pupazzo senza vita. C'è una Madonna Nera che si è tolta la spada dal cuore, e la usa per minacciare. Una pistola poggiata su una bara. Ci sono due vedove di guerra, di paesi lontani tra loro. Un bambino che corre con un grande blocco di ghiaccio stretto al cuore. Un colpo di pistola. Una camerierina da bar che sembra un angelo ferito, pulisce vetri immaginari, e a noi sembra che stia pulendo quelli della bara. Mentre il ragazzo corre per portare il ghiaccio al padre morente, in un angolo della scena la Madonna Nera si capovolge, si mette a testa in giù, con le gambe per aria. Sta forse facendo pratica di training? Se non si capisce molto, dalla mia descrizione, non è tutta colpa mia. Nello spettacolo non c'è una azione da raccontare, ce ne sono tante, è fatto di frammenti di visioni interrotte.

Mi viene in mente l'Odin degli inizi, che mostrava la faccia nera di noi stessi e del nostro universo negli anni della gioia, negli anni Sessanta e Settanta, gli anni dei nuovi valori e delle pistole, quando sembrava che il mondo potesse davvero essere cambiato. In quest'ultimo spettacolo Odino arriva fino a Ragnarök, l'ora della fine del mondo, dell'ultima catastrofe. La battaglia cosmica in cui muoiono tutti gli uomini, tutte le piante, tutti gli animali, e tutti gli dei.

Nello spettacolo c'è una bara sola.

La sala blu è l'unica sala con le finestre del teatro. Fuori sveltano i sottili rami neri delle betulle, spruzzati di neve. Mi aspetto un nuovo inizio e invece

quando Eugenio apre bocca ci obbliga a confrontarci ancora una volta con un funerale. Questa volta non è quello di una canzone, non è quello di un'idea: è il suo. Eugenio dice: «Un giorno arrivate al teatro e vi annunciano che sono morto. In una lettera vi prego di organizzare il mio funerale con ciò che sapete che amo. Avete la possibilità di dialogare con me, di dirmi quello che non mi avete mai detto. Per tanti anni avete lottato per non farvi schiacciare dall'Angelo. Dovete creare una scena in cui mostrate la lotta di Giacobbe con l'Angelo». [...].

Due settimane dopo il termine della terza tappa della *Vita cronica*, Torgeir e io scopriamo che la causa della sua mancanza di energie è dovuta probabilmente a un cancro. Ascoltiamo la parola «metastasi» formulata per la prima volta dal primario del reparto di pneumologia dell'ospedale di Holstebro il 29 ottobre 2009. È la mattina del settantatreesimo compleanno di Eugenio. A mezzogiorno sediamo con tutti gli altri membri dell'Odin Teatret attorno alla tavola imbandita ascoltando discorsi, risate e canzoni. Eugenio risplende a capotavola. Kai canta una canzone di Leonard Cohen: *May everyone live, may everyone die, hello my love my love goodbye*. Inghiotto le lacrime, mentre Torgeir mi stringe di nascosto la mano, sotto al tavolo.

[...] Dal 10 al 26 maggio lavoriamo in sala bianca. Torgeir si sveglia tardi e non viene a teatro per il lavoro del «vivaio» e la prima filata del mattino [...]. Per creare una continuità, durante le filate della mattina Eugenio mi chiede di eseguire le azioni di Torgeir. Questo significa che ogni filata per me è diversa. Senza la presenza solerte di Ana Woolf che mi suggerisce costantemente cosa devo fare, non riuscirei mai a ricordare tutti i cambiamenti proposti da Eugenio. Eugenio assegna anche ad altri compagni alcuni dei compiti di Torgeir.

L'ultima filata, quella che verrà filmata, avviene di pomeriggio e Torgeir vi partecipa. Nella confusione Kai dice per errore il testo di Torgeir come di solito fa nelle filate della mattina, prima che lo possa dire Torgeir stesso, impugnando la pistola.

Dopo la filata busso alla porta del camerino di Torgeir. Lo trovo seduto alla scrivania: «come ti senti?»

«Mi ha fatto bene, ma ero lento».

«Il tuo personaggio è lento».

«Sì, ma io ero lento».

Poi mi porge la pistola dicendo «Dalla a chi dovrà usarla dopo di me»⁵.

Questo racconto, intimo, ma non privato, viene dal programma di sala. Nell'ultima scena de *La vita cronica* vediamo il ragazzo, che in realtà è palesemente una ragazza, l'attrice Sofia Monsalve, prendere la pistola poggiata sulla bara, unica eredità del padre scomparso, infilarla silenziosamente in tasca, e andar via ridendo. Torgeir Wethal è

⁵ Roberta Carreri, *La nostra vita cronica*, programma di sala de *La vita cronica*.

morto una domenica, il 27 giugno del 2010, mentre i compagni portavano avanti le prove.

I programmi dell'Odin strabordano di autobiografia. Sono il luogo in cui l'autobiografia diventa sfacciata. In quello de *La vita cronica*, il regista parla di come avesse paura di non riuscire più a lavorare con i suoi attori, a stimolarli e a esserne stimolato. Gli attori parlano di come il regista abbia fatto iniziare le prove con una rappresentazione del suo funerale. Uno racconta di aver portato, come suo materiale di lavoro, la storia della madre del regista.

Pensavo che lo spettacolo avrebbe potuto parlare di Eugenio [Barba]. [...] Mi aveva descritto la notte della morte di suo padre, e di come Vera [sua madre] lo avesse mandato a comprare del ghiaccio per il padre agonizzante, dicendogli che il negozio sarebbe stato sicuramente chiuso, ma che doveva bussare fino a quando non scendessero ad aprire. Mi sembrava una immagine fantastica, mi sarebbe piaciuto usarla. Per molto tempo non ho capito a che cosa servisse quel ghiaccio. Più tardi ho compreso che serviva per far abbassare la febbre del padre [...]. Scegliendo come mio personaggio sua madre avevo sperato che lo spettacolo trattasse di Eugenio: che potessimo raccontare la storia di un ragazzo di Gallipoli. Non per trovare risposte sulla biografia di quel ragazzo, ma per sfidare la nostra abitudine a raccontare sempre storie molto aperte e ambivalenti [...]. Lo spettacolo non ha trattato di Eugenio e della sua vita. È un tema forse troppo vicino – «Non è interessante», direbbe Eugenio.

Forse perché lui corre ancora nelle strade di Gallipoli col suo pezzo di ghiaccio, col terrore di non arrivare in tempo a vedere la morte negli occhi.

Eppure lo spettacolo tratta anche di Eugenio⁶.

Per tutto lo spettacolo, il ragazzo che cerca il padre e una profuga cecena ci ricordano le guerre lontane da noi. Due donne senza fame si strappano l'un l'altra un pezzo di pane. Questo spettacolo è un colpo di vento che ha confuso insieme ricordi privati e pagine di giornali. Lo spettatore finisce per stare di fronte a esso più che mai in prima persona.

Sulla scena, appare all'improvviso, riconoscibile, l'immagine della zattera della Medusa. È sormontata da una bandiera danese, enorme, e corredata da un selvaggio canto da stadio. Per un istante nello spettacolo non riesco a vedere altro che un gruppo di persone che conosco da più di trent'anni, a cui voglio bene. Strette disperatamente insieme sotto la bandiera del paese che li ha accolti, seduti su una bara recente. Spersi in mezzo a una infinità di guerre, ai casi della vita in agguato.

⁶ Kai Bredholt, *Donna Vera*, programma di sala de *La vita cronica*.

Quello che chiamo autobiografia in realtà è una crepa. È una consapevole imperfezione nello smalto dello spettacolo, una distrazione dalla contemplazione di un'opera: all'improvviso, per qualche secondo, una immagine che riguarda le vite private di questi attori interrompe la mia visione di vecchio spettatore. Non dipende da me: è un effetto voluto. Mi dirotta altrove.

L'Odin crea queste crepe in molti modi, di volta in volta diversi, non solo con l'autobiografia, ma anche usando l'imperfezione di certi mezzi tecnici. Le scene di questo spettacolo sono davvero brutte, ed è difficile che sia una bruttezza voluta. Ma dà l'impressione che a un certo punto sia stata individuata e usata come una dichiarazione di vulnerabilità, qualcosa che turba il coinvolgimento dello spettatore in una storia, e turba anche la bellezza dell'opera. Le crepe non sono un fine. Sono una porta, per noi, per gli spettatori.

Questo è tutto quel che posso dire degli spettacoli dell'Odin. Spero che serva, per il futuro. Anche se in realtà ho fatto proprio la stessa cosa di tante altre recensioni e conversazioni: ho parlato un po' troppo in prima persona, e un po' troppo delle mie allucinazioni – e delle mie angosce – di spettatore. Una ennesima memoria calda in più. Tutto quel che ho provato a scrivere, in un certo senso, è una variazione su una immagine, che è mia, e non dello spettacolo, ed è talmente trita, in questi giorni, che mi vergogno un po' a scriverla. Una sola: il mare.

Il mare che circonda la zattera di legno de *La vita cronica*, tra le due sponde di spettatori, è una striscia di pavimento, coperta da un linoleum verde. Ma dopo un po', per me non c'è più dubbio: lì, tutto intorno, nuotano corpi di affogati. È l'ossessione del nostro tempo, l'angoscia di cui tutti parlano, quella che riempie i giornali. Di cui parla il Papa. Scriverne, mi imbarazza. Ma è anche una ossessione che seppelliamo in noi, perché non sappiamo che fare, e perché siamo colpevoli. La più banale. La più profonda. La più rimossa. È così semplice: questo spettacolo parla di emigrazione, e quel che dice di essa con le parole non mi interessa. Eppure quella striscia di linoleum diventa il mare. Come se finalmente ci trovassimo di fronte al mare dei nostri giorni. Un mare affollato di cadaveri. Senza poter fuggire.

Forse è per via dell'arte del montaggio, della bravura degli attori. Credo che venga dal ritmo: intensità contro dichiarazioni sui migranti. O forse è il frullato di drammi e insensatezze che vediamo. Forse è per via di quel piccolo Cristo in scena – che non so se sia Barba bambino, ma certo è una ragazza colombiana. E che, per di più, dopo aver invocato tanto invano il padre, dopo esser stato sacrificato e dopo essere risorto, esce di scena con una pistola in tasca.

C'è un altro aspetto dell'essere spettatore dell'Odin su cui vorrei fermarmi, tutto diverso da quello di cui ho parlato finora, legato, invece, al tema di questo numero: il rapporto tra gli studi e l'Odin e i suoi spettacoli.

Ci sono tante forme di autobiografia. Una delle cose che più mi è piaciuta del discorso all'Aquila di Cruciani⁷ è stata il suo mescolare lo spettatore con lo studioso. È proprio vero, gli studi sono un mestiere che ti porti sempre addosso, anche, o tanto più, quando vai a teatro. Cruciani racconta di quando era andato a vedere *Ferai*. Ho l'impressione che ci sia anche qualcosa che non ha fatto in tempo a dire – a pensare – nella sua vita troppo breve. Qualcosa che riguardava uno dei suoi temi di ricerca più cari: la nascita della regia teatrale. E l'Odin.

Ho sempre pensato a Barba come a un regista «polacco». Quando giunse, decisamente ignaro di teatro, nei primi giorni del gennaio del 1961, in questo paese dalla cultura teatrale straordinaria, Barba non solo vi fece il suo apprendistato, ma assorbì anche un modo di pensare. Pensare alla storia del teatro, alla regia. Ma anche alla storia, o alla vita politica. A quel che accade quando si vive sotto un governo occhiuto e prepotente, pigro e rapido come un serpente. Uno dei documenti più interessanti conservati presso gli OTA non viene dall'Odin, ma dagli archivi della polizia segreta polacca: è l'incartamento Barba, completo del suo lungo colloquio con la polizia, dopo il quale non gli fu più rinnovato (per trent'anni) il permesso di soggiorno in Polonia. È una bella storia, non si può sprecare a raccontarla in poche righe, sarà per un'altra volta. E ci sono anche le sue lettere dalla Polonia, alcune delle quali ho già usato in altri contesti. E le sue conferenze su questo paese magico, quelle in cui parla delle colline di macerie dinnanzi a cui si trovò quando approdò a Varsavia dai paesi del benessere, in cui ogni traccia di guerra era già stata cancellata.

Oltre a tutto ciò, Barba in Polonia ha studiato teatro.

Per parlare della «nascita della regia», gli studiosi e i teatranti polacchi usano una formula meno equivoca della nostra: Wielka Reforma, Grande Riforma. È stato dunque alla scuola teatrale di Varsavia, all'inizio degli anni Sessanta (proprio mentre, in Italia, Ferruccio Marotti cominciava a pubblicare i suoi libri), che Barba venne a conoscenza dell'esistenza di una Wielka Reforma, e sentì parlare della svolta fondamentale che separava il teatro del Novecento dal resto. Sentì di Léon Schiller, di Stanislavskij, delle Bluse Blu, di Vachtangov... Non era solo

⁷ Cfr. i Materiali (3), pp. 165-168.

dottrina da scuola di teatro: la Wielka Reforma, e i nomi e le problematiche a essa inerenti, ritornavano sulle riviste polacche più importanti, in «Dialog» o in «Palmietnik teatralny», come argomenti di studio e come pietre di paragone per spettacoli contemporanei – in Polonia il rapporto con un passato così intenso e relativamente vicino sembra essere rimasto cosa incredibilmente viva e incandescente.

In Europa, la memoria della «arte teatrale moderna» nel suo complesso si era affievolita molto più in fretta. C'era stata una cesura drammatica determinata da nazismo, fascismo, guerra – e poi dalla separazione dei due blocchi divisi dalla Cortina di Ferro. E tante altre cose.

Oltre cortina le cose andarono diversamente. È nella Russia degli anni della Rivoluzione (anche se l'attività dei maestri era iniziata prima) che si trova il cuore stesso di quel salto collettivo rappresentato dalla «nascita della regia teatrale» – o Wielka Reforma: perché fu un continente in cui il teatro fu *tutto* teatro nuovo, e fu un'epidemia. L'Atene del nostro secolo, come diceva Ripellino. Anche le terribili condizioni di vita degli anni del dopo-rivoluzione, anche la fame e il freddo, fecero sì che questa infezione andasse molto più in profondità di quanto non fosse successo, in paesi più ricchi e più sazi, per l'insegnamento di Gordon Craig, o del più grande di tutti, Adolphe Appia. In Russia, le forme del rifiuto assunsero, per via della Rivoluzione, un aspetto più netto, più reciso. In Russia ci fu, per qualche anno, quello che non c'è stato da nessuna altra parte: non solo una trasformazione globale, ma anche la trasmissione dell'essenziale. La trasmissione fu uno dei valori della rivoluzione – almeno fino a che Stalin lo tollerò.

Anche quando tutto questo fu compresso, in Unione Sovietica e nell'area da essa condizionata era rimasto un filo di una continuità. Gli uomini di teatro di area sovietica serbarono, loro sì, nel loro DNA, la memoria viva di cosa fosse il lavoro di Stanislavskij, non lo confusero né con il naturalismo né con il semplice lavoro d'attore, come si è fatto da noi per tanti anni, sapevano che cosa volesse dire il fatto che la sua ultima fase fosse dedicata alle azioni fisiche. Conservarono la consapevolezza di cosa fosse l'essenza degli spettacoli di Tairov: movimento più tempo. E hanno tenuto intatto il ricordo di quelli che sono rimasti come i più grandi: Vachtangov, forse anche per la sua morte giovanile. Mejerchol'd, forse anche perché il suo nome non si poteva pronunciare. Ma intanto, attraverso le vie tragiche del mito, se ne preservava un ricordo vivo.

Barba che è, a tutti gli effetti, per quel che riguarda la formazione, un regista d'origini polacche, è anche uno di coloro che sono cresciuti dentro una corrente di continuità rispetto all'opera dei grandi maestri

del primo Novecento. Possiamo vederlo attraverso il suo lavoro, e attraverso quello di Grotowski. Ma possiamo vederlo anche attraverso quello di altri grandi artisti d'oltre cortina, registi del livello di Nekrošius o di Vasil'ev, di creatori come Kantor.

Quando tornò in Occidente a fondare il suo teatro, nel 1964, Barba si portò dietro quel che gli avevano insegnato sulla Wielka Reforma⁸. E ci aggiunse qualcosa di suo, l'idea che i grandi maestri fossero maestri ancora vivi, da cui si poteva facilmente imparare, non astrattamente, in cerca di utopie, ma proprio dal punto di vista pratico, tecnico, semplice. Purché studiati a fondo. Lo aiutò, più tardi, a stringere i rapporti con il gruppo di studiosi italiani che faceva capo a Marotti.

Da noi, di qua dalla cortina, questa continuità si era sbiadita. Non la memoria dei singoli artisti, naturalmente. Del resto in Francia c'è stata la Gourfinkel, e, in Italia, il grande Ripellino. Ma oltre cortina avevano una consapevolezza diversa: la consapevolezza di un fenomeno inquietante, unitario ma non si sa come; fisico, ma interessato alla parola; culturale, ma ossessionato dalla danza.

Da noi la memoria di inizio Novecento prese a rinascere, a volte anche per cause vagamente politiche. Ci furono gli studi di Marotti, che aveva frequentato Craig, e di Ripellino⁹. E non solo i loro: la memoria di inizio Novecento rinasceva per tante cause. De Marinis, in un suo volume recente, ricorda come l'immagine della grande arte teatrale sovietica avesse assunto, alla fine degli anni Cinquanta, veramente grande importanza per un artista della musica (schierato con il partito comunista) come Luigi Nono¹⁰.

⁸ Barba parte per la Polonia (dove frequenta la scuola di teatro di Varsavia, e poi conosce Grotowski) nel 1960, vi rimane fino al '64, quando, tornato in Norvegia, vi fonda l'Odin Teatret. L'Odin Teatret partecipa marginalmente al Convegno di Ivrea, nel '67, ma la sua presenza forte in Italia comincia dopo il '69, con lo spettacolo *Ferai*, e poi, nel 1972, con *Min fars hus. Il principe costante*, di Jerzy Grotowski, arriva in Italia nel '67, al festival di Spoleto. L'ultimo spettacolo del regista polacco, *Apocalypsis cum figuris*, è del '69.

⁹ Bisogna ricordare almeno qualche data: il volume della Gourfinkel sul teatro russo è del '31, il primo di Marotti, quello su Craig, del '61, quello su Appia (che è forse il suo lavoro più bello) e il fondamentale *Amleto o dell'oxymoron. Studi e note sull'estetica della scena moderna*, sono entrambi del '66. *Il trucco e l'anima* di Ripellino è del '65, mentre il volume di Cruciani su Copeau, elaborazione della sua tesi di laurea con Giovanni Macchia, sarà pubblicato nel '71.

¹⁰ Cfr. su questo il recente volume di Marco De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013. L'interessante capitolo su Luigi Nono è alle pp. 263-285, si vedano in particolare le pp. 268-269.

Pochi anni dopo, arrivarono gli spettacoli di Grotowski e poi di Barba. E con loro quelli del Living, di Brook, delle avanguardie americane e così via.

Ma se ripenso all'immediato *riconoscimento* da parte di persone come Marotti o come Taviani, e poi Cruciani, Ruffini, Meldolesi, Savarese e altri, riconoscimento che fu intenso soprattutto per quel che riguarda i due registi dell'est, Grotowski e Barba, non posso fare a meno di chiedermi: oltre all'innegabile qualità, da cui tanti altri, in tutta Europa, furono colpiti, cosa videro negli spettacoli di questi due artisti «polacchi»?

Perché sono convinta che videro – no, che riconobbero – anche altro. Una qualità, una sfumatura particolare di lavoro fisico. Un effetto come di danza.

Non sto parlando della diffusa accusa agli spettacoli di Barba e anche di Grotowski di essere fin troppo fisici – più «movimento» che «teatro». O meglio, sì, nel senso in cui questa accusa fu rivolta a Tairov, a Mejerchol'd, e, anche se tendiamo a dimenticarlo, perfino a Stanislavskij.

Sono convinta, e l'ho anche scritto fin troppo spesso, che per studiare la nascita della regia – il Nuovo Teatro – dovremmo ripartire interrogandoci su quella che era la sua ricorrente ossessione: tempo e movimento. Questa è stata la sua radice – musica, movimento, danza, ritmo. E poi c'è anche il resto: circo, montaggio, cinema. Quello dei primi registi non era un interesse per la danza, o per il movimento in sé. Ma per afferrare *attraverso* la danza qualcosa d'altro¹¹.

Non importa se tutto questo non somiglia alle nostre idee su quel che sia ai nostri giorni la «regia». Seguendo questa strada, che è la strada dei grandi maestri, scopriremo qualcosa di essenziale. Dopo aver pubblicato il mio volume *La nascita della regia teatrale*, c'è stato sempre qualcuno che mi veniva a chiedere: ma dove la vedi questa importanza della danza, del movimento, dove sta scritto? Spesso ho risposto: basta rileggere Craig. Basta sfogliare Appia.

Ma qui vorrei aggiungere anche: basta tornare a Nietzsche. E a Warburg. Ripercorrere il lavoro di Warburg, come ha fatto di recente

¹¹ Ne ho parlato spesso, in particolare nel mio volume *La nascita della regia teatrale*, ma non solo, e questo mio interesse per la danza e il movimento si è scontrato contro la perplessità dei miei colleghi più cari e più vicini. Per questo mi ha fatto tanto piacere vedere, nel saggio di Ruffini per questo numero come nel suo volume su Craig e la Duncan, che, per una volta, sono io che forse gli ho passato qualcosa e non viceversa.

Didi-Huberman¹², ci fa capire qualcosa di essenziale, e cioè come la danza fosse un *orizzonte mentale* del periodo, fosse non solo esperienza concreta e diffusa di modi diversi di danzare, ma anche la base di un modo diverso di pensare, di *molti* modi diversi di pensare, nell'arte, negli studi e nel teatro.

Non sarebbe stato possibile pensare a un modo di saturare e snaturare lo spazio fino a renderlo un corpo unico senza l'effetto fantasma che è proprio della danza, quello per cui in scena talvolta riusciamo a vedere non solo la somma dei movimenti, ma anche qualcosa di più, che fisicamente non c'è: un movimento del nostro pensiero che nasce e si moltiplica a partire da quello che ci raccontano gli occhi¹³.

Certo, tutto questo versante della ricerca fino a ora – e tanto più negli anni Sessanta – è rimasto in ombra. Ma non è che, anche allora, gli studiosi più acuti e più interessati al problema non ne avessero consapevolezza: semplicemente gli si rifiutava una centralità. Se lo dimenticavano un po', non sapendo che posto dargli.

Da questo punto di vista i teatri anomali d'oltre cortina – Grotowski, quindi, e dopo di lui Barba, con i loro spettacoli nei quali si intravedevano tracce di continuità con questa grande esperienza – ne hanno restituito la percezione.

Credo che dobbiamo veramente molto della nostra embrionale comprensione della Wielka Reforma alla esperienza di essere stati spettatori dei teatri cosiddetti diversi. Dobbiamo molto alle grandi sperimentazioni anomale del periodo, al Living o a Brook. Ma a Barba e a Grotowski, e al teatro dell'Est dobbiamo qualcosa proprio per quel che

¹² Recentemente ci sono stati gli intensi scritti di Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris Éditions de Minuit, 2002, ora anche in traduzione italiana con il titolo *L'immagine insospolita. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006. Cfr., inoltre, il breve intervento di Giorgio Agamben, *Ninfe*, anche questo pubblicato dalla Bollati Boringhieri, nel 2007. In «Biblioteca teatrale», n. 78, aprile-giugno 2006, è stato pubblicato un curatissimo saggio di Linda Selmin, *Onda mnestica e corpo danzante. Gesto, movimento e danza nella teoria di Aby Warburg*. L'intero numero, curato e introdotto da Susanne Franco, e dedicato particolarmente alla *Ausdruckstanz*, la «danza di espressione» che si è sviluppata in area tedesca nei primi decenni del Novecento, è di grande interesse per il nostro argomento, come in generale importanti sono i lavori dedicati alle rivolte della danza a inizio Novecento: un filone di studi che è profondamente debitore all'impegno di Eugenia Casini Ropa.

¹³ Cfr. Susanne Langer, *Problemi dell'arte* (1957), traduzione italiana, Milano, Il Saggiatore, 1962, pp. 16-17. Cfr. anche l'indicazione «danzare per fantasmata» del trattatista quattrocentesco Domenichino da Piacenza, sottolineata da Agamben nel suo *Ninfe*, cit.

riguarda la nostra conoscenza della Wielka Reforma, anche se non certo per una invenzione storiografica. E neppure per il lavoro di diffusione della memoria, che Barba iniziò al suo ritorno dalla Polonia, e che fu, attraverso la sua rivista, immediato, straordinario, e, per via della lingua, limitato¹⁴.

Quel che i registi d'oltre cortina, Grotowski e Barba per primi, anche se non da soli, ci hanno regalato è stata, per la prima generazione di studiosi che ha visto i loro spettacoli, una esperienza a cui aggrappare il loro lavoro di ricerca. Traspariva, nei loro spettacoli, qualcosa che contraddiceva qualsiasi idea della regia come cura d'insieme, come composizione. Qualcosa, mi sia lecito aggiungere, di più grande di loro.

Non posso fare a meno di immaginare studiosi come Marotti, Cruciani e gli altri, stretti sulle panche di *Min fars hus*, o seduti sulle sedie di *Ferai*, appollaiati a guardare *Il principe costante*, accovacciati a osservare *Apocalypsis cum figuris*. E mi rendo conto che quello che hanno visto allora non è stato solo energia, unità, bellezza o passione. Vedere, *vedere*, con occhi nuovi, con i propri occhi, può essere, se non proprio una pistola in tasca, senz'altro un'arma.

Hanno visto altro, chiamiamolo un'ombra dell'effetto danza per fare più in fretta. Hanno visto negli spettacoli qualcosa che poi hanno abbondantemente restituito ai teatranti (a Barba in particolare) sotto forma di libri. Hanno visto un legame col passato che non era imitazione, ma era diverso da una semplice forma di continuità.

Sull'onda di Warburg, mi sembra che possa essere chiamato in un modo solo: engramma, la traccia viva del passato¹⁵. Anche di Warburg

¹⁴ «Teatrets Teori og Teknikk», la rivista dell'Odin Teatret, inizia nel '65, un anno dopo la fondazione dell'Odin Teatret: in ogni numero vennero pubblicate pagine o interventi sui grandi maestri della regia, su e di Stanislavskij, Artaud, Mejerchol'd, Vachtangov, Evreinov, Ejzenštejn, Dullin, Jovet, Piscator... La rivista era rivolta ai paesi scandinavi e pubblicata in tre lingue, norvegese, danese e svedese. Ebbe quindi una diffusione relativamente limitata, almeno rispetto alla sua importanza. Ma a partire dagli anni Settanta, gli spettacoli dell'Odin cominceranno a girare, e Barba a scrivere, a parlare, a fare seminari. È uno snodo importante per la nostra storia: Barba è stato uno dei canali (uno dei molti, ma dal punto di vista della memoria vivente uno dei più importanti) attraverso cui è «tornata», in Occidente, la grande stagione russa della rivoluzione. Indubbiamente una cultura teatrale comune, basata sullo studio e l'indagine dei grandi maestri dei primi del Novecento, favorì molto quel tipo di stretta collaborazione culturale che si è stabilita a partire dalla metà degli anni Settanta tra Barba e un gruppo di studiosi italiani, e che continua ancora adesso.

¹⁵ Per non lasciare in sospeso una parola molto familiare a chi si è occupato di Warburg, ma altrimenti criptica, ricorderò che Warburg aveva ripreso da Richard Semon la parola e il concetto, per definire una immagine-ricordo: una impronta espressiva sulla memoria collettiva, mai completamente scomparsa, anche se sepolta o co-

è di gran moda parlare, ma anche di lui non posso fare a meno, come già per i migranti uccisi, dal mare e non solo. Perché Warburg ci ha fatto presente la diversità dei valori che ha la danza in questo periodo, e perché ci mostra l'importanza che ha l'impronta di un potenziale sepolto, ma non morto, pronto a riaccendersi.

Pronto a riaccendersi soprattutto nel lavoro di chi recupera le esperienze del passato, attraverso un lavoro in cui le esperienze della vita si intrecciano in maniera fondamentale con quelle degli studi. È difficile ricordarsene, e tenerne conto. Ma gli scritti degli studiosi sono anche autobiografia, e le loro esperienze di vita dovrebbero essere tenute in conto non solo come aneddoti, ma come anelli del percorso che li porta a una interpretazione.

Pronto a riaccendersi anche nel lavoro di chi il teatro lo fa.

Quale altro modo potrei scegliere per parlare di un teatro che sta per compiere cinquant'anni, e deve riflettere sul modo di comunicare col futuro?

MATERIALI (3)

Il morso dell'Odin

Disegno da *Ferai* di Iben Nagel Rasmussen (1969); Fabrizio Cruciani (1989), Ferdinando Taviani (1994), Nicola Chiaromonte (1969), Claudio Meldolesi (1979) parlano della reazione degli spettatori al morso dell'Odin.



Immagine 3 – Un disegno dello spettacolo *Ferai* (1969-1972), dell'attrice Iben Nagel Rasmussen (OTA, fondo Odin, serie Performances, sottoserie Perf-A, b.17).

Quasi tutti gli interventi radunati in questo terzo gruppo di «materiali» si aggirano intorno a Ferai, che è stato, per molti degli studiosi raccolti intorno a questa rivista, lo spettacolo dell'innamoramento. Sono materiali che riguardano un problema centrale nel parlare dell'Odin: il lavoro dello spettatore. Alcuni studiosi raccontano il passaggio da una emozione di spettatori a un modo diverso di confrontarsi con il teatro del loro tempo, e con la storia. E, naturalmente, con l'Odin, l'orizzonte lavorativo e l'ambiente di cui questo teatro è stato una porta.

E un attore? Può un attore essere spettatore dei suoi compagni in scena? E, in questo caso, che vede?

* * *

Fabrizio Cruciani

Sulla «zona di riconoscimento» dello spettatore

1989

[Trascrizione di una conferenza all'Aquila, 5 aprile 1989, all'interno di un «progetto ISTA» organizzato da Ferdinando Taviani, che comprendeva lo spettacolo Talabot e una serie di incontri e conferenze. La prima sessione dell'ISTA era stata nel 1980. L'incontro di Cruciani e di Taviani con l'Odin era avvenuto dieci anni prima.

Come tutte le trascrizioni, anche questa, prima di essere pubblicata, ha subito un rimaneggiamento a favore della leggibilità. In questo caso minimo, perché

Cruciani parlava con la stessa annodata precisione con cui scriveva. L'originale è conservato presso gli OTA, fondo Odin, serie Environment, b. 11].

La prima volta che ho visto uno spettacolo dell'Odin è stato esattamente venti anni fa, alla Galleria d'Arte Moderna, a Roma, nel 1969 [*sic!*]. Si trattava di *Ferai*. Il ricordo più netto è quando, alla fine, sono uscito e mi sono trovato sulla scalinata della Galleria con alcuni amici – tra cui il vostro professore, Taviani, naturalmente – e mi sono trovato a dire con sicurezza, direi con estrema sicurezza, come era stato lo spettacolo. Quale fosse la storia, il significato, il valore.

E questi miei amici avevano visto uno spettacolo assolutamente diverso dal mio, con tutt'altri valori, storia o senso. A dir la verità a me non era neppure piaciuto molto. Loro avevano letteralmente visto cose diverse, cose che io non avevo visto.

Non era normale. Quando andavo a teatro, di solito, quello che pensavo alla fine dello spettacolo coincideva, più o meno, con quello che pensavano gli altri.

La situazione si è ripetuta ogni volta che sono tornato a vedere l'Odin. Vedevo delle cose e le giudicavo, vedevo cose che non avevano nessun riscontro, o forse solo qualcuno, poco, rispetto a quello che vedevano gli altri.

Esperienza dopo esperienza mi sono dovuto porre la domanda: ero cretino, e sognavo di vedere cose che non c'erano, o era una situazione comune a tutti, oggettiva, di cui era necessario tener conto?

Per la precisione, il problema mi si poneva così: lo spettacolo è una realtà oggettiva, la mia esperienza di spettatore è un'esperienza soggettiva. La relazione tra la mia esperienza soggettiva e l'oggettività dello spettacolo *deve* avere una zona di giustificazione, un luogo in cui la mia soggettività di spettatore cessa di essere arbitraria.

Nessuno di noi studiosi riesce a separare davvero le proprie esperienze di spettatore da quelle che ha con i libri. Anche per me è così, e mi viene spontaneo fare un parallelo tra le due esperienze. Che mi succede quando studio?

Leggo un documento. Mi trovo di fronte a dati oggettivi: cosa dice, di cosa tratta, che valore ha. Poi ci sarà la mia interpretazione, o quella di qualche altro studioso. Una interpretazione nuova può cambiare il valore di un documento. Ma non può essere un'invenzione, deve basarsi su qualcosa di oggettivo.

Ma nel caso dello spettatore che vede uno spettacolo (soprattutto se ne dà un giudizio che non è affatto uguale a quello degli altri, anzi, che vede uno spettacolo *diverso* da quello che vedono gli altri), qual è l'equivalente dell'oggettività, degli argini di concretezza?

Prima di vedere gli spettacoli dell'Odin le cose mi sembravano abbastanza chiare: esisteva la critica, gli studi sui testi teatrali, quello che si riusciva a sapere degli attori e dei registi. Il tutto formava una specie di alveo dentro il quale stabilire dei confronti. Simile alla storia degli studi.

Quando ho visto *Vita di Galileo* di Strehler, per esempio, la situazione era semplice. Certamente avevo reazioni soggettive, interpretazioni mie, però una larga parte delle mie reazioni avevano una relazione con quello che dicevano gli altri. Perché? Perché Strehler era conosciuto, o meglio, era riconosciuto secondo poetiche,

schemi e modi di lavorare con gli attori che rientravano in una certa logica. Io, come spettatore, agivo come lo studioso di fronte a un documento del passato, funzionavo allo stesso modo. La mia soggettività determinava uno scarto rispetto a un complesso di giudizi già dati, in cui però sostanzialmente mi riconoscevo anch'io.

Con gli spettacoli dell'Odin non funzionava così.

In parte perché la critica teatrale non era a suo agio di fronte a essi. Ma soprattutto perché questi spettacoli non si inserivano in alcun contesto che già conoscevo. Di fronte all'Odin non mi si permetteva, come spettatore, di operare il normale processo della conoscenza che consiste per il 70, 80% nel riconoscere quello che uno già sa, vedere quello che ci si aspetta di vedere – e poi per il 30, 20% nella variante, nello scarto, che rende unico quel determinato spettacolo.

Di fronte agli spettacoli dell'Odin questa zona di riconoscimento ci era tolta da sotto i piedi.

Mano a mano che ho studiato il teatro del Rinascimento, ho maturato la convinzione che pensare al documento storico come a un documento *oggettivo*, come a uno spazio di sicurezza, in realtà è puro pregiudizio e arbitrio. Ora non sto qui a spiegare in dettaglio, ovviamente, ma passo direttamente ai risultati: il documento non è il dato oggettivo da cui partire, è invece un punto finale, il risultato del percorso di ricerca che lo studioso fa rispetto a un determinato evento. È soltanto alla fine del percorso di studio che quella particolare descrizione della processione o quella descrizione dello spettacolo diventano realmente documento dello spettacolo. Il percorso di studio ha costruito quella che chiamo «zona di riconoscimento». La «zona di riconoscimento», sommata alla «zona di conoscenza», fanno sì che la mia descrizione di un documento possa essere un oggetto di conoscenza trasmissibile ad altri.

Come spettatore dell'Odin mi si è posto il problema di cercare un meccanismo analogo: trovare la «zona di riconoscimento», lo spazio oggettivo che mi permette di comunicare con gli altri. Ovvero quella zona che mi permette di parlare delle mie reazioni soggettive facendomi capire da chi ha reazioni soggettive diverse.

Questa «zona di riconoscimento» non l'ho trovata in una teoria, nel confronto con altri spettacoli, o ricorrendo a ciò che gli altri dicevano di quello spettacolo. L'ho dovuta cercare, e l'ho trovata in qualcosa di diverso: nella continuità. Nel fatto di vedere e rivedere più e più volte lo stesso spettacolo, e più e più volte spettacoli diversi dello stesso gruppo. E nel sapere che anche altre persone, con cui sono in contatto, hanno visto gli stessi spettacoli, con la stessa continuità. È l'accumulazione delle reazioni soggettive che, a un certo punto, fa fare un salto e si trasforma da quantità a qualità. Si costruisce un tessuto, realmente un tessuto, di relazioni che non sono personali, ma passano attraverso la consapevolezza di un'esperienza comune.

Vedere e rivedere così tante volte uno spettacolo, e così tanti spettacoli di un gruppo teatrale, diventa l'analogo del percorso di ricerca per lo studio di un documento.

Se posso parlare degli spettacoli dell'Odin anche a chi non li ha visti è perché ho alle spalle la forza del rapporto con altre persone che li hanno visti. Posso far

riferimento a esperienze che sono state condivise, e così da soggettive sono diventate oggettive.

È qui che si costruisce la possibilità di essere davvero *spettatore*. Spettatore è colui che guarda, d'accordo, ma che guarda cosa? e che cosa significa guardare? Guardare significa vedere qualcosa che è fuori di noi. Ma inserendolo necessariamente dentro categorie che sono già al nostro interno.

Nessuno di noi vede la realtà così com'è. Tutti vediamo la realtà in rapporto ai modi, agli schemi, al pre-conosciuto che è dentro di noi.

Questa relazione tra le categorie pre-formate, tra il modo di guardare e l'oggetto osservato, è quello che chiamo «vedere». Vedere uno spettacolo comporta, a mio avviso, lo stesso tipo di problema.

C'è una zona che ci appartiene, interiore, fatta di categorie pre-costituite. Entra in rapporto con un oggetto esterno. L'unica cosa che consente una reale libertà allo spettatore è, in realtà, il fatto di individuare questa zona di categorie pre-costituite, presente nel nostro modo di guardare al nuovo.

Non mi sono mai sentito veramente libero di guardare un oggetto che mi fosse totalmente estraneo. La libertà di *vedere*, realmente, un oggetto mi si rivelava soltanto quando con questo oggetto ero già in rapporto, quando possedevo quel che ho chiamato «pre-costituito» e che mi serviva a costruire una zona di riconoscimento verso lo spettacolo, o verso l'oggetto esterno, che mi consentiva di vedere quanto di diverso quel determinato spettacolo, o quello specifico oggetto mi procurava.

È soltanto questo quel che volevo dirvi: lo spettatore acquista la sua libertà, secondo me, guardando il nuovo, nel momento in cui costruisce dentro di sé, una quantità di «zone di riconoscimento» rispetto all'oggetto. E questa è l'unica ancora di fuga e di apertura verso ciò che ancora non si conosce.

Non si è liberi di conoscere, e cioè di vedere, uno spettacolo se non si è saldamente ancorati a qualcosa che è dentro di noi, che è in relazione con l'oggetto verso il quale ci poniamo e che permette di conoscere il nuovo.

Il lavoro dello spettatore può essere proprio la conquista della capacità di riconoscere quel che c'è di diverso, ma questa libertà è tanto più ampia quanto più si sono costruite costrizioni, pre-relazioni rispetto allo spettacolo che si sta guardando.

Detto in una battuta: uno spettacolo è tanto più ricco e dà tanta più ricchezza quanto più lo spettatore si è arricchito prima di guardarlo.

È un documento raro, perché Cruciani, pur essendo uno dei fondatori dell'ISTA, pur avendo partecipato a tutte le sue sessioni fino alla morte, nel 1992, e pur essendo uno spettatore senz'altro abituale dell'Odin, ha scritto pochissimo dell'ISTA e per quel che ne sappiamo mai dell'Odin.

Ci sono spettatori che sono rimasti del tutto indifferenti agli spettacoli dell'Odin. Ci sono spettatori che li hanno detestati. Ci sono spettatori che se ne sono innamorati.

Per i suoi cinquant'anni, l'Odin ha dato vita a un evento nuovo formato da un montaggio di vecchi frammenti. Vedevamo gli attori entrare in scena mano a

mano che arrivava il momento in cui ciascuno di loro era entrato nell'Odin. Così accadeva anche per noi spettatori, quando ci trovavamo di fronte ai canti, ai suoni, alle azioni del primo spettacolo dell'Odin che ciascuno di noi aveva visto. È un momento che conserva un peso nella memoria, il momento del ricordo del morso dell'Odin.

Quello che qui ci interessa non è la storia privata, di un gruppo di studiosi. Ci interessa invece un incrocio tra studi ed esperienze di teatro: la «funzione Odin» per gli studi.

Il morso dell'Odin ha aperto porte nuove nella mente di un gruppo ben definito. Forse, come suggerisce Cruciani, proprio perché era un gruppo, uso a scambiarsi riflessioni.

Con gli spettacoli dell'Odin, affiora un problema che è proprio del teatro in generale: quello della visione soggettiva dello spettatore. A Cruciani – per il quale il legame tra l'atto di osservare un documento e quello di guardare uno spettacolo non era cerebrale, ma di sangue – interessava invece il problema dell'oggettività, da lui individuato nell'atto del rivedere, e nella visione condivisa. Da questi usi sono venuti, ad alcuni, una scoperta e un difetto: la passione teatrale. Testimonianze scritte con calore vero, ma spesso ritenute eccessivo. Non stiamo parlando di tutti gli studiosi, o dei più importanti dell'Odin, ma di un gruppo preciso: quella che stiamo raccontando è la storia del «nostro» Odin, più che la storia dell'Odin.

Forse la specificità delle persone raccolte intorno a questa rivista, è stata usare l'Odin per poter vedere problemi e temi nuovi. Attraverso l'Odin, videro in primo luogo un modo diverso di essere studiosi, sia scrivendo del teatro che entrando in contatto con realtà teatrali anomale.

Probabilmente la persona che ha espresso tutto questo in modo più meditato, benché criptico, è stata Claudio Meldolesi, che, in una lettera a Barba del 28 ottobre 1984, scritta dopo un incontro per festeggiare al modo dell'Odin i vent'anni del proprio teatro, spiega come questa sia stata per lui l'occasione non solo per visitare per la prima volta la casa dell'Odin, ma anche per capire meglio «cosa vuol dire per noi studiosi farsi parenti dei teatranti: un dato essenziale di identità»¹. La definizione di Meldolesi, «farsi parenti», è di grande importanza.

Cruciani ha conosciuto il gruppo danese nel 1970 (e non nel '69, come afferma) dopo aver visto a Roma lo spettacolo Ferai. Fa parte, come racconta, di un gruppo di studiosi relativamente giovani, formato da Taviani, lui stesso, Clelia Falletti, Franco Ruffini e in un secondo momento Nicola Savarese. Sono tutti allievi di Giovanni Macchia, ma sono stati riuniti da Ferruccio Marotti e da Alessandro d'Amico per l'ambizioso progetto di una raccolta in molti volumi di documenti sul teatro italiano dal Medioevo al Novecento (non testi: ma documenti inerenti a trattatistica, tecnica, scenografia, sociologia). Il progetto alla fine non viene realizzato, perché la casa editrice Mondadori interrompe i finanziamenti

¹ Meldolesi a Barba, 28 ottobre 1984, OTA, fondo Odin, serie Environment, b. 4.

necessari per un lavoro che si prospetta incredibilmente lungo. Però si è intanto creato un vero e proprio «gruppo», che condivide per qualche anno anche uno studio, in via delle Isole Pelagie. Un gruppo senza soldi, e ancora senza grandi qualifiche e certo senza poteri accademici, accomunato da un modo diverso di studiare lo spettacolo, alla cui base, prima ancora come territorio comune che come campo di ricerca, c'è il teatro della rivoluzione di inizio Novecento, a partire dagli studi di Ferruccio Marotti su Craig.

Il gruppo di studiosi italiani (che spesso si riferisce a se stesso come «gruppo delle Isole Pelagie», e, più tardi, quando lo studio non esisterà più, «gruppo di 'Teatro e Storia'») è contraddistinto da un particolare interesse per le tecniche teatrali in senso lato, e per il teatro diverso dal puro mestiere. L'incontro con gli spettacoli di Grotowski e di Barba, avvenuto attraverso Marotti, è un elemento di catalizzazione: esplicita quel che viene da loro cercato nella storia del teatro. Tanto più a partire dal momento in cui il legame con questi due grandi teatri si coniugherà all'incontro con quel mondo inquieto e ben poco visibile che sarà chiamato «terzo teatro».

Marotti ha visto Ferai nel '69, alla Biennale di Venezia, dove ha fatto anche una lunga intervista a Eugenio Barba, a Torgeir Wethal e a Else Marie Laukvik. Qualche mese dopo, Ferai arriva a Roma, tutto il gruppo «delle Isole Pelagie» vede lo spettacolo, e l'Odin diventa un punto di riferimento comune. Una studentessa di Roma (Angela Paladini) chiede di andare a Holstebro per seguire le prove dello spettacolo in formazione, il futuro Min fars hus, e nasce l'idea di un libro sul teatro danese, inizialmente pensato a cura di Marotti. L'autore sarà invece Ferdinando Taviani. È Il libro dell'Odin, pubblicato presso Feltrinelli nel 1975 (la terza edizione ampliata è dell'81).

Min fars hus (1972-1974) va nel '72 a Venezia, poi gira l'Italia. Nel settembre 1973, Taviani, insieme ad Alessandro d'Amico, riesce a portare per cinque repliche lo spettacolo a Lecce, nella cui università insegnano entrambi. È presentato come parte di un seminario, in modo che l'università possa almeno in parte finanziarlo. Vengono a vederlo, tra gli altri, il critico Egidio Pani e Franco Perrelli, del CUT di Bari. Anche loro manterranno in seguito un solido legame con l'Odin.

Nel gennaio del '74, l'Odin fa un primo soggiorno in Sardegna, a San Spere e a Orgosolo. Barba «scioglie» il gruppo, ponendo agli attori, come condizione per rimanere, quella di imparare l'italiano, in vista di una nuova permanenza, questa volta di diversi mesi, di nuovo in Salento, a Carpignano Salentino (da maggio a ottobre). Nel '75 ci sono altri soggiorni in Salento e in Sardegna.

Taviani rimane con l'Odin per quasi tutto il periodo di Carpignano², sia la prima che la seconda volta. Accompagna l'Odin anche in Sardegna. Le permanenze del '74 in Sardegna e in Salento saranno situazioni che non è eccessivo de-

² Sul periodo di Carpignano un riferimento bibliografico poco ovvio è anche Narduccio Rizzello e Walter Petrachi, *Primavera in bianco e nero. Libro fotografico su Carpignano e la sua gente negli anni '70*, Galatina, Editrice salentina, 2011, che contiene un capitolo fotografico interessante.

finire «ai confini del teatro». A Orgosolo c'è l'ultima replica di Min fars hus e i primi baratti³.

Barba chiede a Taviani di entrare a far parte dell'Odin come consigliere letterario.

In questi soggiorni non classificabili secondo canoni tradizionali, l'Odin è accompagnato da giovani teatranti e studiosi. Prende a svilupparsi una pratica di seminari che determinerà una diffusione capillare del modello dei due teatri laboratorio, quello di Barba e quello di Grotowski. Si moltiplicano anche le «dimostrazioni di lavoro» degli attori dell'Odin. Nelle buste d'archivio che racchiudono la rassegna stampa sulle tournée dell'Odin c'è una anomalia: sette buste dedicate all'Italia, il doppio o il triplo di quel che accade per gli altri paesi. L'Italia, in quegli anni, è una tappa diversa dalle altre.

Taviani segue la vita dell'Odin anche per quel che riguarda alcune tournée o soggiorni particolari, come quello del '76 in Venezuela, o come gli incontri di teatro di gruppo immediatamente successivi. L'Odin ha raggiunto l'età forte. È uno dei suoi periodi di maggior influenza, e Taviani ne è corresponsabile. Il gruppo danese è percepito come un nucleo di materia estranea, che piomba dall'esterno con una funzione fortemente destabilizzante. Sfrenato negli spettacoli quanto severo nelle abitudini di lavoro. Nasce una mitologia.

Molti giovani teatri prendono a radunarsi intorno all'Odin come a un satellite-guida, e forse la domanda chiave che li unisce non è più solo «come» fare teatro, ma anche «perché» farlo. È un perché esistenziale e politico insieme. Nelle lettere di questo periodo tra Barba e i giovani uomini di teatro che lo circondano c'è una allegria, e una sorta di condivisione di qualcosa di non esplicitato, ma evidente. La cerchia di persone che ruotano stabilmente intorno all'Odin cambia o si allarga. A quella originale (che va da Franco Quadri a Stig Krabbe Barfoed, da Martin Berg o Christian Ludvigsen a Richard Schechner), se ne è aggiunta un'altra, più interessata a parole d'ordine come «terzo teatro» o «teatro di gruppo».

Nel 1980, viene fondata l'International School of Theatre Anthropology, come progetto personale di Barba e di un gruppo di studiosi, lo staff dei fondatori: Eugenio Barba, Fabrizio Cruciani, Peter Elsass, Jean-Marie Pradier, Franco Ruffini, Nicola Savarese, Ferdinando Taviani, Ugo Volli. A loro, con gli anni, se ne aggiungeranno altri. Inoltre ci sono gli artisti. Nel 1980 sono ancora sconosciuti a Barba, ma alcuni saranno compagni di molte sessioni, e svilupperanno una forte relazione artistica con il regista e poi con l'Odin: Sanjukta Panigrahi, per esempio, con il marito Ragunath e con il loro ensemble di musicisti; la danzatrice di Nihon Buyo Katsuko Azuma; il gruppo balinese diretto da I Made Pasek Tempo. Gli attori dell'Odin per ora sono per lo più assenti dal progetto, ma con il passare degli anni ne diventeranno parte integrante.

³ Cfr. i Materiali (6), pp. 246-254.

Nel 1986, viene fondata, soprattutto a opera di Cruciani e di Meldolesi, la rivista «Teatro e Storia», che si apre con un saggio di Ruffini sull'ISTA e l'antropologia teatrale.

La frequentazione dell'ISTA precisa e definisce quel rapporto, privato, pubblico, di studi, tra teatro pratico e studiosi che aveva cominciato a crearsi a partire dall'inizio degli anni Settanta, dai tempi di Min fars hus e delle permanenze in sud Italia. «Quando vedo i professori dell'ISTA – scrive Julia Varley nel '92 – e in particolare gli italiani, ognuno per conto suo, chiusi nei loro studi, coi loro libri, a leggere, a scrivere, collegati da un filo invisibile e poi fuori nei festival, nelle sale di prova, fra i gruppi di teatro, con le conferenze che sempre più rispettano la presenza viva a teatro, mi sembra facciano parte di un avvenimento unico, da passare alla storia. Immagino gli ambienti artistici mitici, immagino Parigi con Cocteau, Salmon, Picasso, Rodin, Apollinaire, Satie, Modigliani, Braque, Stravinski che si incontrano e si scontrano, che si studiano e si ignorano, ed è come se il fermento dei caffè e delle soffitte di Montparnasse si ricrei in alcune università italiane privilegiate⁴».

A partire dalla metà degli anni Novanta, inizia un altro tipo di appuntamenti, organizzati per lo più a Scilla dal Teatro Proskenion. Questi incontri usano un nome già esistente, «Università del Teatro Eurasiano», e riuniscono Eugenio Barba, Julia Varley, un gruppo di studiosi in gran parte coincidenti con quelli che hanno partecipato a diverse sessioni dell'ISTA, e una quarantina di partecipanti. Dopo un paio di anni, il gruppo di studiosi si stabilizza in quattro nomi: Franco Ruffini, Nicola Savarese, Mirella Schino, Ferdinando Taviani. Gli incontri di Scilla, della durata in genere di cinque-sei giorni, sono diventati per più di quindici anni un appuntamento annuale, molto più ristretto e meno internazionale dell'ISTA, ma, anche per questo, per noi, e forse anche per Barba, importante⁵.

La formula «Università del Teatro Eurasiano» era nata nel 1990. Nel 1993 era stata usata per un appuntamento a Fara Sabina: un lavoro su forme diverse di drammaturgia condotto in parallelo da Eugenio Barba e Sanjukta Panigrahi, dedicato alla memoria di Fabrizio Cruciani, morto nel settembre 1992.

⁴ Julia Varley, *Una candela accesa fra le pagine dei libri*. L'articolo di Julia è stato pubblicato diverse volte. La prima in *Tecniche della rappresentazione e storiografia. Materiali della sesta sessione dell'ISTA*, Bologna, Biblioteca Universale Synergon, 1992, pp. 55-61. Una copia della versione italiana è conservata anche in OTA, fondo Odin, serie Environment, b. 11. Cfr. anche i Materiali ISTA, pp. 336-346.

⁵ L'Università del Teatro Eurasiano si è svolta per lo più in Calabria (a Scilla, per qualche anno a Caulonia, in un'occasione anche a Lamezia Terme), ma qualche volta anche altrove (a Ravenna, per esempio, nel 2006). Nel 2011 si è spostata a Fara Sabina, non più organizzata dal Proskenion, ma dal Teatro Potlach. A partire dal 2012, non sono stati più presenti agli incontri gli studiosi di teatro.

Ferdinando Taviani
Lettera a Roberta Carreri
 1994

[Una lettera privata, scritta da Ferdinando Taviani a due attori dell'Odin a cui è particolarmente legato, Torgeir Wethal e Roberta Carreri. Anche Taviani, come Cruciani, parla di Ferai].

Anzio, 31 agosto 1994

Roberta carissima, l'ultima sera a Londrina⁶ restò un discorso per aria, forse val la pena che ti finisca di raccontare. Ti dicevo di quella scena che Torgeir [Wethal] ora fa nella sua dimostrazione⁷, e che per me ha avuto una importanza enorme, dal punto di vista biografico. O si potrebbe anche dire: del mio destino. [...]

Voi ora dove siete? In giro disseminati per l'America Latina, mi ha detto Nicola [Savarese]. Nicola, il giorno che è tornato a Carpignano, che era il 29 d'agosto, è andato a prenderlo a Brindisi Pierò Giacchè, l'ha portato a casa, gli ha organizzato una pastasciutta poi [...] ha pregato Nicola, che proprio non ne aveva voglia, di accompagnarlo a uno spettacolo che alcuni ragazzi di Carpignano facevano in conclusione della Festa de lu Mieru. Nicola obtorto collo accetta. Lo spettacolo è... *Jesus Christ superstar*, testo e canzoni. Persino Cristo in croce, nudo come un povero cristo, aveva però il microfonino a collare perché si sentisse il suo canto sacrorock. Nell'intervallo superstar, un tipo si fa avanti alla ribalta, e dice che Carpignano vuol consegnare una targa a un suo cittadino illustre, che gira il mondo ma vive lì, e ha vinto questo e quel premio. E insomma danno la targa a Nicola, e sulla targa c'è un testo di elogio benissimo scritto (con la consulenza di Piero Giacchè). Un bel rientro a casa [...]. Dunque: nel maggio del 1970 venne *Ferai* a Roma. Il primo spettacolo che vidi dell'Odin. Le mani di Else-Marie passarono a pochi centimetri dal mio viso, quando si avviava al suicidio. Lei cantava. Ogni dito di quelle mani vibrava impercettibilmente per il vento interiore. Mani piccolissime, bianche e leggermente arrossate. Avevo 28 anni. Avrei dato gli occhi per quelle mani. Dopo lo spettacolo andammo in una birreria. Mi sedetti accanto a Eugenio. Volevo parlare senza sapere cosa dire. Gli dissi che quello spettacolo mi pareva un rituale. Era una parola che correva molto in quegli anni nei discorsi sul teatro. Eugenio subito cominciò a tempestare che il rituale non c'entrava per niente con il teatro. Che parlare di rituale era fare una grande confusione... Che era tutt'altra cosa. Quando mai uno spettacolo ha a che fare con un rituale?!? Trovammo altri temi di conversazione [...].

⁶ A Londrina, in Brasile, si era appena conclusa l'ottava sessione dell'International School of Theatre Anthropology, dall'11 al 21 agosto, organizzata da Nitis Jacon, Festival Internacional de Londrina. Il tema era «tradizione e fondatori di tradizioni».

⁷ *I sentieri del pensiero*, dimostrazione di Torgeir Wethal da solo, nata nel 1992.

Lo spettacolo mi si era ficcato nella mente (quella che gli indiani, quando indicano *mind*, indicano il cuore). Il mio problema era che non l'avrei più rivisto. I posti erano esauriti da tempo. Mentre il mio principale bisogno era di rividerlo. *Ferai* era lo spettacolo d'eccezione d'un teatro rivelatosi importante che prendeva non più di sessanta spettatori. Era stato a Venezia, era stato a Roma. Andava a Milano peggio che tutto esaurito. Non lo si sarebbe rivisto mai più. In quegli anni non esistevano ancora i seminari più spettacolo che permisero all'Odin di girare fuori dal giro dei teatri e dei festival, nelle università e in posti ancor meno «teatrali». Tanto meno esisteva il giro dei gruppi amici. L'Odin, insomma, non era molto diverso, non molto più abbordabile, per uno come me, della Callas.

Avevamo uno «studio» Marotti, Fabrizio [Cruciani], Franco [Ruffini] e io, a via delle Isole Pelagie. Invitammo lì tutto l'Odin per una cena. Il pomeriggio, dopo una riunione a scuola, vengo a sapere che quel giorno, unica pomeridiana di *Ferai*, s'erano liberati dei posti in quei sessanta non uno di più manco a piangere che potevano vedere *Ferai* (erano sedie, quindi neppure a stringersi!), e Fabrizio, Giancarlo Marchesini (che era uno studente) e non so chi altri avevano rivisto lo spettacolo. Rimasi di merda. Ma come?! E quelli erano gli amici? Nessuno che m'avesse cercato per avvertirmi? «Ma lo si è saputo solo all'ultimo minuto» mi consolava Marotti. Lo sgomento e la rabbia di un bambino... Eugenio credo che abbia visto quella enorme delusione e mi disse che l'ultima sera avrebbe fatto di tutto per farmi rivedere *Ferai*. Andammo Marotti e io, seduti in due su una sola sedia, quella che ci aveva ceduto Eugenio che per quella sera non vide lo spettacolo, una chiappa per uno. La sedia di Eugenio era l'ultima della fila, a un estremo della sala.

Lì, mentre Alkestis faceva la grande scena del suicidio, Admetos restava fermo in una posa statuaria molto bella (*déséquilibre*, ma soprattutto la faccia...) che l'altra volta che avevo visto lo spettacolo mi era sembrata un piccolo gioiello di composizione: come una grande statua là in fondo. Ma quella seconda sera sono seduto lì a mezzo metro dalla statua. E scopro che quella statua sta agendo, fa tutta una scena miniaturizzata. Che solo chi sta lì la vede. Ma se la vede, tutta la sequenza assume un altro senso... perché mentre la donna si suicida, l'uomo non è che la sta a guardare, vive tutta una sua peripezia... In realtà sembra quasi che sia lui a muoverla, con grande sentimento d'amore e grande crudeltà. E allora qual è lo spettacolo se basta cambiar posto per vedere quasi un'altra storia? L'unità dello spettacolo esplose. Di che parliamo, allora, quando parliamo de lo spettacolo *Ferai*? Ci sono tanti spettacoli diversi quanti sono gli spettatori? Ogni attore potrebbe essere preso come un punto di vista e cambiando i punti di vista cambierebbero le drammaturgie?...

Insomma, un monton di domande che mi ossessionarono anche da un punto di vista teorico per tutta l'estate. Mi portavano a riflettere sul teatro degli attori ottocenteschi. Intuivo un nesso profondo con l'Odin. Ho cercato di scriverci un saggio per due o tre volte, nel giro di alcuni anni e non ci sono mai riuscito: al di là dell'intuizione del nesso, che a me pareva evidente, non riuscivo ad andare. Ogni volta che ci provavo e riprovavo, buttando via un mucchio di fogli, il legame risultava fumoso, astratto, forzato, artificiale (e proprio questa estate – guarda che

roba! – Mirella [Schino] mi manda il primo abbozzo di un suo scritto e lei la strada che io ho cercato su questo tema per anni senza trovarla, lei l'ha trovata, bella nuova semplice e convincente [...]. L'emozione non è nulla se non muove davvero. Scuotere non serve a nulla, se dopo la scossa uno non risulta spostato. E uno non si sposta senza un lavoro per trovare e prepararsi un altro posto. Per chi lavora con i libri e la scrittura l'impatto con un teatro che ti scuote svanisce nel nulla se non si trasforma in un modo diverso di stare nei libri e con la scrittura [...].

Più in fondo c'era il fascino di quella persona [...]. Nell'Aula Magna di Lettere ci fu una conferenza di Eugenio con domande e risposte. Accanto a Eugenio sedevano Torgeir ed Else Marie. Parlò Eugenio. Allora era molto polemico e tagliente, quando parlava. Poi le domande. Uno studente chiese quale fosse l'avvenire del Teatro, che cosa pensassero potesse essere il teatro nel nostro tempo. Rispose Torgeir. Disse alcune cose di quel che lui immaginava sarebbe successo dopo *Ferai*. O meglio: come fosse poco prevedibile il futuro dell'Odin, che lui era lì in quello che faceva e non poteva chiedersi che cosa avrebbe fatto l'Odin in futuro.

Magari ci fu un difetto di traduzione, nel modo, cioè, in cui venne riferita a Torgeir la domanda dello studente. Ma a me lasciò allibito. Tutti si parlava in generale del teatro, dei destini e della funzione del teatro nella società, del futuro del teatro. Ed ecco che quell'attore, come se niente fosse, sembrava non capire neppure l'astrazione e la generalità «Il Teatro», non ne teneva conto alcuno, e rispondeva in base all'unica cosa concreta: il suo teatro.

I problemi de «Il Teatro» per lui non esistevano.

Forse perché non esiste «Il Teatro»?

Lo so che tutto questo è ingenuo, e detto oggi fa pensare: eravate a quel punto? Così scemi? Forse. Ma benedetta scemenza e ignoranza se ha permesso l'esperienza d'un cambiamento del modo di pensare tanto forte! Bisogna partire da molto indietro, forse, per capire davvero che cosa sia un balzo in avanti [...]. Così, quando oggi Torgeir mostra come si miniaturizza un'improvvisazione e fa quel che faceva – o pressappoco – alla fine di *Ferai*, io mi sento seduto ancora lì, con solo mezza chiappa sulla sedia, eppure senza avere nessuna nozione di chiappe, di teste, di sedie ed essendo tutt'occhi.

«Crescendo negli occhi» come dice Pirandello, o meglio: La Figliastrà [...].

È forse uno dei più bei racconti sull'Odin di Taviani, che pure sull'Odin ha scritto tanto. Non è solo per questo che l'abbiamo scelta, quanto per la capacità di spiegare in modo semplice, e in poche righe, il cambiamento nello studioso-spettatore, e la sua capacità di aprirsi a idee nuove perfino approfittando di un (probabile) equivoco.

Nicola Chiaromonte
Il teatro di Eugenio Barba
 1969

[Le due recensioni di Nicola Chiaromonte che ripubblichiamo sono state un evento. Sono interessanti, in questo contesto, anche perché finalmente si tratta di

uno spettatore di Ferai colpito, interessato, attento, che però non rimane legato all'Odin. Chiaromonte (1905-1972), era un giornalista, pensatore politico, critico. Ha scritto articoli di critica drammatica sul «Mondo» di Pannunzio (1953-1966) e su «L'Espresso» (1968-1972). Il volume Scritti sul teatro, pubblicato da Einaudi nel 1976 è introdotto da Mary McCarthy. Nel 1997, il premio Nobel per la letteratura Czeslaw Miłosz dedica a Chiaromonte una voce del suo Abbecedario: «Un nome che si è sempre associato alle mie riflessioni sulla grandezza. Ho conosciuto molte persone celebri, ma ho sempre tenute accuratamente distinte celebrità e grandezza [...] Nicola e Silone sono gli italiani più grandi che io abbia conosciuto». Era un intellettuale di grande rilevanza, in Italia e non solo, militante antifascista durante il ventennio e la guerra, non legato a nessun partito politico, una voce inquieta e influente.

Quelle di Chiaromonte non sono recensioni negative, anzi, ma sono articoli di discussione. Il secondo, in particolare, discute uno spettacolo che ai suoi occhi si presenta certamente come uno «splendido» esempio di teatro, ma anche come possibile modello, insieme a Grotowski, per un teatro diverso. Nuovo. Inusuale è anche il fatto che Chiaromonte dedica due recensioni, apparse a distanza di una settimana, allo stesso spettacolo. I due articoli sono apparsi entrambi ne «L'Espresso», il primo il 12 ottobre 1969, con il titolo Il teatro di Eugenio Barba. Euripide sbarca a Copenaghen, il secondo il 19 ottobre 1969, con il titolo Il discepolo italiano di Grotowski].

I – «L'Espresso», 12 ottobre 1969. Venezia. Per chi sia andato insistendo da anni che non c'è vero teatro se non c'è comunità di vita e di intenti; che per fare teatro, una volta che ci siano un drammaturgo, degli attori, un regista capace di stimolare e guidare, bastano quattro tavole e quattro stracci; ma che, d'altra parte, un teatro siffatto, oggi è necessariamente un teatro per pochi; per chi la pensi così, diciamo, l'esempio offerto da Eugenio Barba, seguace italiano di Grotowski che opera in Danimarca, con la «libera interpretazione collettiva» di *Ferai* di Peter Seeberg, rischia di essere persino troppo persuasivo. Ecco, si è tentati di dire, la strada sulla quale deve oggi avviarsi il teatro; ecco il principio – soltanto il principio, ma serio – di quel teatro contemporaneo davvero del nostro modo di sentire di cui finora non si riusciva a indicare altro che la necessità.

Teatro ascetico, quello di Barba, nel senso molto preciso di azione scenica condotta col minimo possibile di mezzi al fine di ottenere l'effetto più intenso possibile. Ma ascetico anche in un altro senso: di voler giungere, una volta assunto un tema, al fondo del suo significato per via negativa, ossia eliminando ogni intenzione secondaria, ogni preconcetto ideologico o estetico, e persino ogni direzione prestabilita. Fino al punto, come in questo *Ferai*, di terminare l'azione con un finale volutamente indeterminato eppure di un lirismo scenico bellissimo: momento culminante dello spettacolo.

Ferai quale lo interpreta «liberamente» il gruppo dell'Odin Teatret di Holstebro diretto da Barba non ha che un rapporto indiretto con il testo che Peter Seeberg aveva preparato. Si tratta di una contaminazione del tema dell'*Alcesti* di Eu-

ripide con la leggenda del re danese Frode Fredegod quale la racconta Saxo Grammaticus. Vissuto, a dire dello storico medievale, fra il tempo di Augusto e la nascita di Cristo, questo re famoso avrebbe per primo imposto un rigoroso ordine civile e delle leggi ferme in Danimarca; tanto che sotto il suo regno – così si racconta – si potevano abbandonare mucchi d'oro sulla pubblica via senza che nessuno li toccasse. E si racconta anche che, quando re Frode morì, i suoi soldati, per timore che il regno si sfasciasse, ne mummificarono il cadavere e lo portarono in giro per il paese dando a credere che fosse il vecchio re e imponendo che gli si rendesse omaggio. Per via di quali associazioni Seeberg e Barba siano giunti a fondere questa leggenda con quella di Alceste e Admeto non è facile scervere. Fatto sta che, tra il primo testo di Seeberg, le modifiche e aggiunte di Barba e dei suoi attori, il dramma è diventato dramma del potere e del sacrificio. Il titolo vuol indicare l'antica Ferai, in Tessaglia, dove si svolge il dramma di Alceste e di Admeto; ma suona anche come allusione all'arcipelago danese delle Feroe. Sulla via della contaminazione greco scandinava, Alceste diventa la figlia del re Frode, e l'azione s'inizia col suo lamento sul padre morto e la lotta fra i pretendenti per la successione, lotta dalla quale esce vincitore Admeto. Qui comincia la reinterpretazione e trasformazione dell'antico mito. Alceste vuole che Admeto governi con la forza, come già il padre, mentre Admeto vuole la fraternità e la libertà, e incita il popolo a «far fiorire i semi dell'avvenire». Il popolo si scatena e, scatenato, s'accascia deluso. Qui Admeto ha il primo dubbio sulla capacità dell'uomo di essere libero. Quanto ad Alceste, la dolce creatura d'Euripide e di Gluck, diventa qui una femmina barbara: descrive ad Admeto come vuol essere posseduta e diventa consigliera d'astuzia e di violenza. Il popolo, da parte sua, si prepara alla rivolta: «Agiamo presto, prima che Admeto ci trasformi tutti in uomini». Admeto insiste nella libertà, nella democrazia e nel perdono dei malfattori. Mentre lui e Alceste sono in viaggio attraverso il regno, il popolo riesuma il cadavere del re Frode Fredegod e lo porta in trionfo. Per un breve momento, Alceste si illude che il padre sia veramente tornato in vita e il suo potere restaurato. Ma Admeto le dimostra che si tratta solo di un cadavere. A questo punto, dopo un estremo tentativo di persuadere il popolo, Admeto sta per abbandonare la lotta e ritirarsi a vivere in solitudine: «Sacrifici, dolore, lotta, questo è quello che il popolo vuole». Alceste annuisce subdolamente: «Chi più sacrifica, più obbliga». Il dovere di un re è di regnare, non di appagare i propri desideri. E, per obbligare Admeto a regnare, Alceste, dopo avergli dato i più brutali consigli sul modo di riconquistare il regno, compie il sacrificio ultimo, gettandosi sullo scettro-coltello così inutile nelle mani di Admeto: «Come germoglia il seme? Morendo, e quando muore sa di vivere», essa proclama.

«Dopo il suicidio d'Alceste, lamenti d'Admeto sul cadavere. Egli si avvicina al suo popolo e...». Così termina il riassunto dell'azione stampato sul programma. Ma l'azione continua e si compie. Lo scettro-coltello è rimasto nel mezzo della scena, fra il gruppo dei sei attori che formano il popolo e quello, al lato opposto del rettangolo di Alceste e d'Admeto. Admeto se ne impadronisce. Ma non per ferire: per far uscire dall'impugnatura, che è anche uno zufolo, dei suoni suadenti. A quei suoni, Alceste, libera prima il capo dalle nere bende in cui era costretto, poi il

corpo dal saio verdastro che lo vestiva. Il capo scioglie al vento una chioma biondissima, il corpo appare vestito di bianca seta: angelico e regale. La porta del fondo si spalanca, e Alceste sparisce nel buio. Admeto la segue suonando. Il popolo segue Admeto e la sua musica in fondo alle tenebre.

Che cosa significa questo? Liberazione o condanna finale? Discesa ultima agli inferi, o uscita verso una luce ineffabile? Morte o resurrezione? La risposta è che la scena non sarebbe così commovente e non avrebbe quel valore compiuto di finale che ha se non rimanesse così sospesa fra l'uno e l'altro significato. Splendida invenzione. Splendido teatro. Ma, soprattutto, splendido esempio di fedeltà al vero, questo rifiuto di affermare come di negare, questa sospensione che è al tempo stesso conclusione fermissima.

L'azione è affidata a otto attori, fra i quali non è possibile non mettere in primissimo piano Else Marie Laukvik, della quale si può ben dire che si serve del corpo e della voce come di strumenti inauditi.

2 – «L'Espresso», 19 ottobre 1969. Venezia – Il teatro che non induce a riflettere, che non spinge a discutere, che non sollecita a interrogarsi e a interrogare è un teatro che evidentemente non commuove, e neppure diverte; tutt'al più sollecita. Di un tal teatro, non si dovrebbe, a rigore, neppure parlare, perché non c'è niente da dirne.

Ci sia lecito quindi continuare a parlare dell'Odin Teatret di Eugenio Barba. Non per lodarlo, ma per discuterlo. Esso, infatti, anche visto attraverso un singolo esempio, il *Ferai*, è vero teatro: ci lascia commossi e interrogativi, certi del suo valore e dubbiosi su più di uno dei suoi aspetti. A cominciare dalla concezione che, al seguito di Grotowski, Barba ha dello spazio teatrale. Che un luogo di teatro abbia forma rettangolare, con gli spettatori disposti sui lati lunghi e gli attori liberi di usare la superficie intermedia è, in sé, un'idea semplicissima e facilmente accettata. C'erano momenti, nel *Ferai*, in cui tale spazio risultava specialmente efficace: quelli in cui l'azione tendeva verso il punto mediano della scena, oppure si raggruppava decisamente verso uno dei lati minori. L'uso di tale spazio ci parve poi massimamente riuscito nel momento in cui, dopo il suicidio di Alceste, lo scettro-coltello rimane gettato nel mezzo della scena, il gruppo dei sei attori che rappresentano il popolo è raggruppato a un estremo, Admeto solo dall'altro, incerto e teso. In quel momento, la scena è tutta animata, per via di quell'oggetto che è al centro della tensione e della contesa fra i due antagonisti. In quel momento, ma in nessun altro prima. Un rettangolo è un rettangolo: per chi sia situato su uno dei suoi lati maggiori, una linea troppo lunga per esser presente all'occhio tutta intera di continuo. O si guarda di qua o si guarda di là. In un'azione drammatica affidata per tanta parte al gesto e all'espressione del volto degli attori, le cadute di tensione sono quindi fatalmente frequenti. Da ciò un'impressione di forzatura e d'artificio piuttosto che d'immediatezza e di violenza emotiva.

Il dubbio si fa più grave quando si tratta di ottenere un effetto di assoluta intimità, se non identificazione, fra attore e spettatore. Nel *Ferai*, di tali momenti ce n'è uno solo: quando Admeto s'inginocchia davanti al criminale e esegue la la-

vanda dei piedi invece di condannarlo, come Alcesti gli consiglia e il popolo esige. Il criminale viene a essere uno degli spettatori, al quale capita di vedersi all'improvviso oggetto di un gesto reverenziale. Da parte di chi? Di un individuo travestito col quale egli non ha nulla in comune, salvo il fatto d'esser di carne e d'ossa anche lui. Come sempre in tali casi, l'effetto è di semplice imbarazzo e completo disincanto: si spera che quel momento passi presto, e basta.

Trasgressioni come queste hanno naturalmente la loro origine in una fiducia smodata nell'efficacia del gesto a teatro. E questo solleva la questione centrale del teatro contemporaneo. Discuterne a proposito di un discepolo di Grotowski, come Barba, è più utile che non discuterne a proposito del Living Theatre o di certe messinscena di Peter Brook. Perché qui la questione è posta in tutta la sua purezza e serietà, non a fini spettacolari o banalmente ideologici. Diremo dunque in tutta franchezza quel che ne pensiamo. Ecco: in primo luogo, l'idea di coinvolgere «totalmente» (cioè emotivamente e fisicamente) lo spettatore nell'azione è radicalmente sbagliata. Lo spettatore non può essere coinvolto nell'azione teatrale che nella misura in cui egli rimanga veramente e seriamente spettatore; volerlo «coinvolgere» significa volerne fare uno spettatore alla seconda potenza, cioè un falso spettatore e un falso attore, o «partecipe» che dir si voglia.

L'osservazione ci sembra valere a maggiore e particolare ragione quando si tratti del principio, che è di Barba come di Grotowski, di mescolare in vari e premeditati modi attori e spettatori. Insomma, non crediamo sia mai possibile abolire la linea veramente «sacra» che, in qualsivoglia forma di teatro e di spazio scenico, sempre e per natura separa l'attore dallo spettatore, la finzione dalla realtà, la creazione reale dalla partecipazione immaginaria. Non si esce dall'artificio pretendendo che esso sia un fatto naturale, né si può fare dell'attore un «santo» che si sacrifica sull'altare della comune umanità, come vuole Grotowski, senza cadere nella metafora barocca o, peggio, in un estetismo quintessenziale. Quando Pirandello frammischiava attori e spettatori non intendeva affatto dare agli spettatori il brivido della realtà, ma anzi il contrario: mostrare quanto tenue fosse la linea che separa la realtà dalla finzione, quanto reale potesse apparire la finzione e quanto, per converso, finta – dunque radicalmente problematica – la realtà.

Si parla oggi molto spesso del teatro come di un sistema di segni, e di semiologia a ogni proposito e sproposito. E sia pure il teatro un sistema di segni. Rimane il fatto che, a teatro, i segni sono «sempre» troppi, perché quelli fondamentali rimangono irrimovibilmente due: l'imitazione dell'azione interiore attraverso segni fisici esteriori e la parola, segno privilegiato per l'umile ragione enunciata da Ferdinand de Saussure quando dice che essa è «il più importante fra tutti i sistemi di segni».

Dunque, il vero rischio, a teatro, è che i segni siano troppi: troppa scenografia, troppi costumi, troppi trucchi, troppi effetti di luce, troppi rumori, troppi accessori, troppi gesti e, certo, anche troppe parole. Ma all'eccesso di parole non si rimedia con l'eccesso di gesti. Tanto meno, poi, quando si vuol dare al gesto un valore d'azione reale, o di provocazione diretta e violenta dell'emozione. Giacché, fra l'altro, quello è proprio il momento in cui il gesto teatrale perde la sua efficacia propria.

Queste sono alcune delle riflessioni cui ci ha indotto Eugenio Barba con il suo *Ferai*. Critiche come sono, esse intendono essere un segno d'ammirazione e di rispetto per il suo lavoro e quello dei suoi attori. I quali, otto in tutto, ci hanno offerto con *Ferai* qualcosa di molto vicino a quello che, nel teatro contemporaneo, sembra più improbabile, se non impossibile: l'esempio di un'azione tragica, se non una tragedia nel senso pieno e antico.

Claudio Meldolesi
Sugli attori dell'inibizione
1979

[da: Gesti parole e cose dialettali. Su Eduardo Cecchi e il teatro della differenza. È un saggio nato come relazione per il convegno «Lingua e dialetto nel teatro italiano oggi», Venezia, 4-7 ottobre 1979, e poi pubblicato qualche anno dopo nella rivista «Quaderni di teatro», n. 12, maggio 1981. Claudio Meldolesi (1942-2009) ha avuto con l'Odin un rapporto un po' diverso dagli altri. In parte per motivi biografici. Ma, soprattutto, per una tendenza alla riflessione più esplicitamente «politica» (sempre intendendo «politica» in senso molto lato) sul valore e il senso di quello che lui chiama «farsi parenti» dei teatranti.

Questo riguarda sia in generale il rapporto tra studi e teatro pratico, che il modo in cui Meldolesi osserva l'Odin e i suoi spettacoli. Ne è un bell'esempio una lettera a Barba, non datata, ma dovrebbe essere dell'85, in cui Claudio, con infinita pedanteria e con grande lucidità, parte dall'Odin per riflettere sul valore politico del teatro rispetto alle altre arti: «Caro Eugenio, Laura [Mariani] e io abbiamo ricevuto con emozione il programma di sala del Vangelo di Oxyrhyncus. Il teatro è oggi forse l'unica pinza con cui si può prendere il tizzone ardente nel focolare della rivolta. Gli altri strumenti che la vita ci offre sembrano, di questi tempi, capaci di tirar su solo la cenere. Con la letteratura, poi, puoi arrivare a toccare il calore, ma non a prenderlo, con le arti visive si possono costruire altri focolari ma non quel focolare, con il cinema si può vedere il tizzone ma non toccarlo. Il teatro, addirittura – come tu hai scritto –, può arrivare a essere il tizzone, ma per lo più inganna, perché fa credere che il tizzone ci sia quando non c'è, o quando c'è soltanto della carta stagnola colorata di rosso. Non so se nel tuo ultimo spettacolo la rivolta è sempre presente; sono sicuro però che ci sono dei momenti di rivolta: lo vedo dal programma e da come lo hai preparato⁸».

Meldolesi non è un amico personale di Barba, come Savarese, non è uno dei compagni dell'Odin, come Taviani, non è uno dei fondatori dell'ISTA, come Cruciani o Ruffini o Pradier. Forse proprio per questo le sue lettere sono quelle che contengono le riflessioni più generali sul senso del peculiarissimo rapporto tra l'Odin e gli studi. È un rapporto che, come ha scritto Taviani nella sua lettera, ha permesso di smettere di parlare di Teatro in generale, per costringere a pensare in termini di teatri concreti, di appartenenza. Talvolta può sembrare semplice-

⁸ OTA, fondo Odin, serie Environment, b.4.

mente un rapporto di solidarietà, perfino di servizio. Ma è soprattutto una via per cercare orizzonti nuovi al proprio lavoro].

Il capitale monopolistico ha raggiunto le sue condizioni ideali di sviluppo riducendo ogni singola prestazione lavorativa a frammento di processi produttivi inconoscibili (Braverman). In armonia con questo imbarbarimento della professionalità (che ha improntato di sé concretamente tutti i valori della quotidianità sociale), il recitare ha raggiunto il massimo livello di separazione del corpo e della mente, della voce e del pensiero; è questo il dato strutturale che l'antilingua dissimula popolando le scene di *Idola specus*, di ombre dell'apparenza umana.

Anche di qui «per opposizione» è venuto l'odierno disorganico ritorno ai timbri del dialetto; perché il dialetto, nella sua realtà residuale, nella sua incapacità a essere lingua, è parso ricco di un espressivismo attuale, per dire, con toni di necessità, l'inibizione a dire, a recitare. La recitazione ha recuperato a questo modo un'antica «figura» popolare, che veniva così cantata in dialetto (ma io ho sotto-mano la sola versione italiana) dalle carcerate siciliane: «Mamma che mi facesti sfortunata, / Il carcere mi desti tu per dote. / Carceratella sono di San Vito; / Entro con la parola e n'esco muta. / Chi dice trenta e chi dice quaranta. / Come riesce la cosa si conta». Questa «figura» si basava su una duplice immagine: 1) il canto del mutismo, per cui i bisogni umani sono irriducibili anche per i predestinati al carcere, dove si perde tutto, fino all'uso della parola; 2) l'impossibilità di un canto dispiegato, cioè di una ricongiunzione del pensiero alle parole, anche quando a cantare ci si metta l'anima: «Come riesce la cosa si conta».

Se questa figura a due facce ha senso per il nostro discorso, dirò di aver visto i due più pregnanti spettacoli dell'inibizione, ovvero del pensiero dialettale («la saggezza non può parlare» ha detto Eduardo, credo citando un proverbio popolare), in occasione di due esibizioni non dialettali. Mi riferisco alla dimostrazione *Luna e buio* di Iben Nagel Rasmussen, l'attrice dell'Odin Teatret, e allo spettacolo che i sordomuti cinesi di una scuola di Dalian (una scuola sviluppatasi nel corso della rivoluzione culturale) hanno realizzato nel '78, per salutare una delegazione di «Vento dell'est». In ambedue questi spettacoli la questione del dialetto era in qualche modo presente (per i riferimenti di Iben ai baratti dello Odin nel Salento, e per la provenienza contadina di molti dei sordomuti cinesi), ma a emozionare era soprattutto il Dascin della recitazione, intatto gesto di identità contro le esclusioni di dominio: contro il razzismo che ha fatto ridere per secoli delle differenze fisiche, dissimulando la violenza dei governanti, il razzismo sedimentato nella nostra lingua con la parola «minorato»; e contro la riduzione della realtà a ciò che appare nei discorsi, cioè contro la censura all'inverso operata inflazionando i messaggi.

Prima di cominciare, Iben dichiarava che avrebbe comunicato soltanto la sua tecnica e alcuni suoi risultati scenici: le immagini e gli impulsi personali con cui aveva raggiunto quei risultati erano una cosa sua; se li avesse spiegati, avrebbe tradito se stessa e il pubblico, simulando un'inesistente comunicabilità. Anche per i sordomuti di Dalian ciò che contava era lo spettacolo: un fatto terapeutico e ideologico insieme, volto a conquistare nuovi suoni, a capire quelli «sfuggiti», ad

avanzare misurandosi con le difficoltà, come in tutte le esperienze umane «nuotando controcorrente». Il canto dei sordomuti cinesi, per lo più corale, incoraggiato dalle armonie di una danza disciplinata, si componeva perciò in suoni né belli né brutti, né giusti né sbagliati, ma necessari, importanti. Era come una semplice risposta alle carcerate siciliane.

Iben chiudeva riproponendo la sua elaborazione di Kattrin, la muta di *Madre courage* (da *Ceneri di Brecht*).

E qui appariva, almeno ai miei occhi, la sostanziale omogeneità dei due spettacoli: Iben non ricorreva ad alcuna mimesi per «fare la muta», perché arrivava a misurarsi con il personaggio brechtiano combinando alcune tecniche con uno sforzo supremo di manifestazione delle sue personali inibizioni, quelle che il perbenismo sociale c'impone di non conoscere o di nascondere: i gesti ora usuali ora infantili che venivano fuori dal suo corpo adulto erano suoi, come i suoni che emetteva la sua bocca. Una Iben effettivamente muta, dunque, come erano effettivamente attori i sordomuti di Dalien.

Iben e i sordomuti di Dalien mutavano così lo spazio convenzionale che li circondava, con il «calore» di una energia precedente la parola, facendo «galleggiare» il loro coraggio sul senso tragico della loro, della nostra condizione.

Gianandrea Piccioli
COMPLEANNO

L'universo non è fatto da cose ma da
reti di energia vibratoria
che emergono da qualcosa di ancora
più profondo e sottile.

Werner K. Heisenberg

L'arte non ripete le cose visibili ma
rende visibile.

Paul Klee

Per la prima volta «partecipai» (spiegherò poi il senso di questo verbo) a uno spettacolo dell'Odin nel 1972: si trattava di *Min fars hus*, ospitato a Milano nel Palazzo delle Stelline. Naturalmente la leggenda dell'Odin circolava già in Italia dove, grazie a Franco Quadri, era arrivato qualche anno prima *Ferai*, ma io allora non potevo permettermi l'importo del biglietto: il limite di sessanta spettatori comportava prezzi alti. Me lo feci raccontare da Renzo Vescovi, che lo vide grazie a una colletta del TTB, di cui era regista e direttore: l'incontro con l'Odin fu per lui una svolta radicale. Si erano creati fronti contrapposti: chi accusava l'Odin di misticismo, di spiritualismo, di totale, voluta, confusa incomprendibilità; chi lo bollò come reazionario; il teatro pubblico lo teneva lontano come un appestato. C'era poi chi ne era rimasto folgorato, avendo subito intuito le potenzialità di un nuovo codice espressivo e la radicalità di un modo di fare teatro che, tramite Grotowski, si riallacciava a una tradizione che comprendeva Stanislavskij ma anche Copeau, tecniche orientali e istanze sociali non ideologiche. Di lì a pochi anni sarebbe nato il movimento del Terzo Teatro, un po' setta un po' collettore, a livello globale ma soprattutto in Italia e in America Latina, dei bisogni di una generazione che non trovava risposte alle sue domande né spazio per concretizzare la sua ribellione. Per molti di coloro che dopo il Sessantotto non avevano più maestri, sia perché li avevano rifiutati tutti sia perché il linguaggio dei pochi veri ancora in attività era

estraneo al loro disagio e alla loro enciclopedia di riferimento, Barba e Pasolini diventarono dei maestri.

Lo capì Cesare Garboli, con quella capacità raddomantica che gli consentiva spiazzanti intuizioni, più vere del vero. In quel suo libro straordinario e obliato che è *Un po' prima del piombo, Il teatro in Italia negli anni Settanta*, scrive:

Nella voce, come nei tratti somatici, Barba ha in comune qualcosa con Pasolini. Ma è un Pasolini diverso, senza filologia e senza letteratura. Più semplice e più completo. Uguale è la soavità, e anche la capacità di dominio psicologico sugli altri, vissuta come una vocazione fatale. Ma è assente, in Barba, quel leggero tanfo di scuola e di oratorio, di campagna e di chiesa, che Pasolini si porta dietro come lo svolazzo di una tonaca. Non è un'offesa: dei preti, dei grandi preti, Pasolini ha la stessa mancanza di gioia. Barba è diverso. È più magico, più buio. Più sciamano e stregone.

Min fars hus, ripensato nel tempo, è uno spettacolo che rispecchia le ansie e i fermenti di un'intera generazione. Forse per questo la prima cosa che mi colpì fu l'energia che sprigionava: sotto l'etichetta dostoevskiana si agitavano gli impulsi, le aspirazioni, la volontà di liberazione, le ingenuità, l'angoscia dei giovani di quegli anni. E purtuttavia quell'etichetta non era posticcia o pretestuosa, l'eco e le atmosfere del grande scrittore russo erano pur sempre percepibili in quel rettangolo entro cui si svolgeva gran parte delle azioni (spesso gli attori agivano anche alle spalle degli spettatori) o nelle musiche, nei canti, nelle stupefacenti sonorità. O forse all'inizio quell'etichetta servì a me per appenderci dei significati che mi aiutassero a orientarmi. Vidi lo spettacolo più volte, sia perché, a seconda del lato in cui ero seduto, cambiavano molto il punto di vista, la prospettiva (e quindi l'azione e quindi il montaggio che mi costruivo di quanto vedevo) sia perché all'inizio cercavo di capire, di tradurre in termini concettuali quello che accadeva nello spazio scenico. Infine compresi che non era quella la strada: ero davanti a un corpo vivo, a emozioni, le mie e quelle degli attori, che non potevo recuperare attraverso la riflessione. L'intento dello spettacolo non era comunicarmi un contenuto specifico ma trasmettermi suggestioni o sensazioni, farmi entrare in contatto con persone che dietro la maschera del personaggio o del ruolo mi dicevano qualcosa di sé e pretendevano che la mia presenza desse loro una risposta adeguata, altrettanto sincera. Dovevo abbandonarmi alla percezione, senza voler mettere in campo le difese dell'intelletto. Cito ancora Garboli che nello stesso libro sopra ricordato, ma riferendosi ad altro contesto (la scoperta del significato di *Tartuffe*) scrive:

La sua immagine mi arrivò addosso con la forza di quelle impressioni che scuotono l'abituale rappresentazione che ci facciamo delle cose, con la stessa forza – non trovo paragone migliore – con cui si presentavano a Proust le immagini dipinte da Elstir (e i personaggi di Dostoevskij): non secondo un ordine logico e causale, bensì «dans l'ordre de nos perceptions». Come «un'illusion qui nous frappe», un effetto che viene prima della causa che lo produce.

Compresi allora, forse per la prima volta con tanta forza e nettezza, come il teatro potesse offrire un senso anche senza «rap-presentare», come la musica, come la *petite phrase* di Venteuil, per restare a Proust. Quei quasi coetanei mi comunicavano delle idee sensibili, che non ambivano all'universalità, ma nella presenza svelavano la profondità del visibile. Per questo dicevo, iniziando, «partecipai»: ero entrato in quella terra di nessuno in cui la passività diventa attiva, dove si è senzienti e sentiti, come quando ci tocchiamo una mano con l'altra (in proposito ci sono pagine memorabili, che scoprii dopo, di Merleau Ponty). Si crea una relazione tra spettatore e attore che modifica entrambi.

Da allora il mio modo di vedere il teatro è cambiato. Anche gli spettacoli o gli eventi o le *performances* lontanissimi dallo specifico stile Odin. In genere si è modificata e accresciuta la mia capacità di avvicinarmi a quegli strani oggetti o manufatti che per decisione collettiva, non per essenza propria o separatezza ontologica, definiamo come «arte», siano essi un quadro, una sinfonia, un romanzo o, appunto, uno spettacolo. Diciamo che si è affinata la mia strategia interpretativa, o almeno così mi illudo che sia. Ho scoperto che è il modo di guardare che produce l'oggetto da vedere e prepara il terreno allo scambio tra me e l'opera. Senza quella lontana esperienza di *Min fars hus* probabilmente non ci sarei arrivato, o forse solo dopo molto tempo.

Ma da allora, soprattutto, è rimasto un rapporto di riconoscenza e amicizia con quel gruppo variopinto e strenuo, disciplinato e anarchico. Il lavoro mi ha condotto in altre lande, negli anni gli incontri con l'Odin si sono diradati. Ma ricordo ancora una lunga deviazione da Tübinga (dove ero andato per lavoro) a Münster, dove loro erano per *Come! And the Day will be ours*, e di quello spettacolo ho ancora negli occhi frammenti memorabili e crudeli di Torgeir, Else Marie, Iben, Tage, Roberta... E così di tanti altri spettacoli. Ricordo qui in particolare ancora *Il Vangelo di Oxyrhincus*, visto alla Biennale di Venezia, che mi sembra particolarmente significativo per la storia del gruppo. Perché lo spettacolo con cui per la prima volta l'Odin entra nei templi del teatro «istituzionale», che lo aveva sempre respinto, è anche quello che a mio parere inaugura una fase diversa, meno ispirata all'alternarsi

di sopraffazioni violente, ma comunque vitali, tra vittime e carnefici e più orientata verso una visione nera, quasi gnostica, della storia. Un teatro che porta la peste, avrebbe detto Artaud.

Fino agli ultimi, *Il sogno di Andersen*, che sembra voler chiudere in perdita il bilancio di una generazione, dei suoi sogni e dei suoi incubi, e *La vita cronica*, il grande spettacolo della vecchiaia. Manca Torgeir, ma se ne sente la traccia in cavo, come gli stampi per la fusione delle sculture in bronzo. I ragazzi folgoranti di *Min fars hus* sono ingrigniti e appesantiti. Poi naturalmente ci sono quelli venuti dopo, entrati a far parte del gruppo nel corso degli anni, Roberta Carreri e Julia Varley, e i giovani, gli ultimi aggregatisi. Nemmeno io sono lo stesso di allora, ovviamente. E nemmeno il pubblico è lo stesso: più disincantato e nello stesso tempo più ingenuo. In ogni caso meno disponibile a mettersi in gioco, con le nuove generazioni spesso «assoggettate a un'idea pubblicitaria della normalità della vita» (cito da Gianni Celati). E il mondo globalizzato si è ristretto intorno a noi: ci ha tolto l'aria anziché aprirci a nuovi spazi e a utopie vivificanti. Le parole, ripetute all'infinito dai media, sempre le stesse, si sono logorate, svuotate del loro significato, rimbalzano da una parte all'altra del mondo come dei mantra. Da anni siamo ossessionati da un'economia malata perché chi potrebbe trovarla più profittevole non curarla: come diceva Roosevelt «sappiamo che il governo del denaro organizzato è pericoloso esattamente quanto quello del crimine organizzato». Stiamo regredendo a un mondo sostanzialmente feudale, ma senza la cavalleria e l'amor cortese: solo servi della gleba, violenza e soldi, o mancanza di soldi. Quei soldi che ne *La vita cronica* rimbalzano al centro della scena, tintinnando. E i profughi, i figli che cercano i padri e le mogli che cercano i mariti scomparsi; gli avvocati che tengono nota di tutto; gli scherani di mille guerre, i sicari, il sangue che goccia e scandisce il passare del tempo. E Iben Nagel Rasmussen, col suo personaggio intermedio fra terra e mondo altro, ctonio o celeste, *trickster* che di volta in volta aiuta o svia la ricerca di Sofia Monsalve. Ed Elena Floris, con la struggente melodia del suo violino: forse l'unica innocente in questo dramma cupo e senza speranza. Chiuso in se stesso. Ancora una volta, come sempre nell'Odin, non la realtà ma l'anima della realtà.

Concludo questi appunti. Superfluo, e in ogni caso non è questa l'occasione, ricordare che cosa significa l'Odin Teatret nella storia del teatro contemporaneo. Impudico sarebbe anche raccontare pubblicamente il rapporto profondo che lega l'Odin e molti dei suoi «spettatori» fedeli (e mi includo fra questi): è evidente da quanto sopra che proprio il modo che questo teatro ha di porsi sulla «scena» implica un legame

fiduciario. A volte proprio questo tipo di legame ha creato equivoci e critiche. A volte ha danneggiato più che sostenuto il gruppo, o perlomeno non ne ha favorito la comprensione, creandogli attorno un alone di settarismo, talvolta addirittura di mistificazione.

Per quanto mi riguarda vorrei solo aggiungere che dei loro spettacoli porto dentro alcune immagini che, sedimentando, si sono trasformate in «visioni», cioè in figure capaci di catalizzare nodi emotivi, esistenziali e storici della mia biografia. E di aiutarmi non dico a scioglierli, ma a dar loro un senso sì.

MATERIALI (4)

La vita cronica

Un'immagine de *La vita cronica* (Jan Rüz, 2011); interventi sull'ultimo spettacolo dell'Odin di Sofia Monsalve (2011), Pierangelo Pompa, Ana Woolf, Raúl Iaiza



Immagine 4 – Ultime prove dello spettacolo *La vita cronica*, Holstebro, 5-6 settembre 2011. Da sinistra: Tage Larsen, Jan Ferslev, Donald Kitt, Julia Varley, Iben Nagel Rasmussen, Sofia Monsalve, Fausto Pro, Roberta Carreri, Kai Bredholt. Fotografo: Jan Rüz (OTA, fondo fotografico, serie digitale, sottoserie Jan Rüz, CD 11).

Doriana Legge: *La vita cronica, è il più recente spettacolo d'insieme dell'Odin. Testi di Ursula Andkjær Olsen e Odin Teatret; attori: Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Elena Floris, Donald Kitt, Tage Larsen, Sofia Monsalve, Iben Nagel Rasmussen, Fausto Pro, Julia Varley; regia e drammaturgia di Eugenio Barba. La prima rappresentazione è stata il 12 settembre 2011, a Holstebro. Lo spettacolo è dedicato ad Anna Politkovskaya e Natalia Estemirova, scrittrici russe assassinate nel 2006 e 2009 per la loro opposizione al conflitto ceceno. Lo spettacolo è un viaggio attraverso guerre e civiltà, ma è anche lo scontro*

tra la disillusione di molti e la speranza di alcuni. Sulla scena gli attori intrecciano le fila delle storie di Nikita, rifugiata cecena, del ragazzo colombiano che cerca suo padre, del cantante delle isole Faroe, dell'avvocato danese, della violinista di strada, dei due mercenari, della casalinga rumena e ancora della vedova di un combattente basco. Diverse civiltà si incontrano, come le generazioni a confronto si muovono tra incomprendibilità e speranza.

Quanti diversi spettacoli si possono vedere con un'immagine? Quante canzoni ascoltare? Possibile sia una soltanto? E poi: come può una foto raccontarci di una musica?

In questo scatto di Jan Rűsz parlano insieme lo spettacolo e le sue canzoni. È un ensemble sgangherato, che si esprime cadenzando le proprie storie sui timbri – così diversi – degli strumenti stretti in mano.

Alla sinfonia partecipano un basso e una chitarra elettrici, un ukulele, una lira, un charango, una baglama greca, e poi ancora, non visibili, suonano una tromba, un flicorno, un violino elettrico e uno acustico, un sassofono, un violoncello mongolo, un cuatro, una campana, uno shaker e l'immancabile fisarmonica.

La musica è il «basso continuo»¹ dello spettacolo e conduce in un'esplosione puntale dei personaggi che cantano e si muovono insieme, seguono le proprie melodie tristi, allegre, amare o tolleranti.

La vita cronica parte da un ricordo. Gli attori sono invitati dal regista a ri-proporre nelle loro improvvisazioni memorie fisiche e oggetti da ripescare nel passato. L'intenzionalità dello sguardo rivolto all'indietro è il diaframma che produce e modifica il senso delle cose: è «come un teatro biologico, ricicliamo il nostro passato»² – dice Roberta Carreri.

La fisicità dei suoni, infuocati e martellanti, la pulsazione ritmica e poi quel rilassato e trascinate dondolio sono la carezza di questo spettacolo, ma che ti sfrega così bene fino a farti sanguinare.

La foto testimonia proprio un'esplosione incontrollata, l'improvvisazione, apice della festa dove «gli attori si allontanano dal dolore e dalla disperazione scossi da un filo invisibile, ma udibile: la musica»³. Ci vengono in mente quei canti collettivi, intonati dai neri d'America, per dar sollievo alla propria fatica di braccianti. I primi blues sono nati così, da una resistenza.

Lo stesso sembra accada nella Vita cronica: c'è un gruppo di attori mosso dai ricordi. Hanno in mano gli strumenti del lavoro ed esplodono in un canto un po' sgangherato e caotico. È questo il modo per rigenerarsi, cantando, guardando al futuro.

Nel finale dello spettacolo il suono limpido di un violino tira le fila, si apre una porta e si percepisce un leggero sibilo. Potrebbe proprio essere quell'Espresso di

¹ Così lo definisce Roberta Carreri in *La nostra vita cronica*, programma di sala de *La vita cronica*, p. 62.

² *Ivi*, p. 58.

³ Riprendo l'espressione da Eugenio Barba, *Il primo giorno*, programma di sala de *La vita cronica*, p. 9.

mezzanotte, il treno che è uno dei motivi centrali dei primi blues intonati dai lavoratori nei campi del sud degli Stati Uniti, che passa sbuffando e fischiando, che viene da lontano o che va chissà dove. È il simbolo di un mondo migliore, remoto, forse irraggiungibile.

*Let the Midnight Special
Shine her lighy on me;
Let the Midnight Special
Shine her ever lovin' light on me.*

Un ultimo appunto. La foto testimonia di una prospettiva ricostruita, ma non veritiera. Qui vediamo gli attori posti di fronte a noi, nella realtà dello spettacolo ciò non accade. Un grandangolo testimonierebbe di spettatori, sul fianco, stipati sui lati, nelle gradinate di legno, rematori della zattera (così come piace chiamarla a Eugenio Barba), partecipi del lavoro collettivo e della fatica, che anche per loro è resa meno dura dalla perdizione musicale.

* * *

Sofia Monsalve
La voce dell'ultima

[Sofia Monsalve è la più giovane tra gli attori dell'Odin. È nata in Colombia nel 1989, viene da una famiglia di artisti, e ha cominciato a lavorare in teatro fin da piccola, nel gruppo del padre El Teatro de la Memoria, di Bogotá. Nel 2000 e nel 2001 ha lavorato come addestratrice di delfini nel Rosario Islands Natural Park in Colombia. Nel 2006, è venuta in Europa per partecipare alla performance-workshop dell'Odin Ur-Hamlet. Nel 2008 è entrata a far parte del gruppo internazionale di ricerca «The Bridge of Winds», che si raccoglie intorno a Iben Nagel Rasmussen. Nel 2010 ha organizzato un incontro dei «Winds» in Colombia. Fa parte dell'ensemble dello spettacolo La vita cronica, ma partecipa anche a parate, baratti e agli altri spettacoli dell'Odin ed è assistente di Iben Nagel Rasmussen nei suoi workshops sul training dell'attore. Pubblichiamo qui il suo contributo al programma di sala de La vita cronica. Il titolo originale è Quel che mio padre mi ha lasciato, traduzione a cura di Ferdinando Taviani].

Tutto è cominciato il 5 febbraio del 2008. Eugenio Barba aveva riunito i suoi collaboratori per iniziare un nuovo spettacolo dell'Odin Teatret. Ci siamo riuniti nella piccola sala blu del teatro alle 7 di mattina nel buio dell'inverno danese. Eugenio sembrava il leader di un gruppo clandestino in una città sperduta della Danimarca, uno che stava organizzando un nuovo complotto, un patto di sangue, una nuova avventura.

Era l'alba. Lui prese a parlarci delle superstizioni: quegli scongiuri, parole, frasi o atti, che ci guidano nel momento di affrontare il destino: il grido «Jero-

nimo» che i soldati paracadutisti americani urlavano prima di lanciarsi nel vuoto. Con questa spinta superstiziosa doveva iniziare lo spettacolo che, per Eugenio, doveva essere una bestemmia rispetto alle nostre certezze.

Poco dopo, ci ha presentato i percorsi sui quali si sarebbe basato lo spettacolo. Fece il mio nome e mi dettò quella frase che da quel momento non mi avrebbe più lasciato, accompagnandomi come un presagio, un mantra, un grido di battaglia e di supplica, il mio «Jeronimo!»: «Sono venuta perché mi hanno detto che qui c'è mio padre». La frase proveniva dal romanzo *Pedro Páramo* dello scrittore messicano Juan Rulfo, dove si narra la storia di un giovane che va nel paesino d'origine di sua madre per cercare suo padre, un certo Pedro Páramo. Il paesino è deserto e lì non trova altro che i fantasmi di una vita passata.

Questa divenne la mia storia: un giovane che arriva in una terra straniera per cercare suo padre. La prima domanda: chi è mio padre? Quali sono i miei fantasmi?

Provengo da una famiglia di «teatranti». Mio papà è regista, mia madre attrice. E io sono entrata in scena quando ero ancora dentro di lei. All'età di 11 anni mi resi conto di essere un'attrice, perché un'amica della scuola mi chiese perché avevo le ginocchia fasciate. Le risposi che un'attrice deve curare le proprie ginocchia. In quel periodo partecipavo a quasi tutte le attività del gruppo di mio padre: spettacoli, allenamento, laboratori e tournée. Ma arrivò il momento in cui mi resi conto di tutta la strada che dovevo ancora fare per essere una vera attrice.

Conobbi l'Odin Teatret attraverso un libro che era in casa di mio padre: *L'arte segreta dell'attore*. Sin da piccola passavo delle ore a osservare affascinata le fotografie di attori e attrici in strane posizioni, i dettagli dei loro piedi, delle loro mani, dei loro occhi. Sentivo spesso parlare dell'Odin Teatret e del suo regista all'interno del gruppo di mio padre, dove erano considerati dei «maestri», dei padri teatrali. Così, quando ebbi 17 anni, arrivò il momento di cercare il padre di mio padre. Ma cercare le mie origini teatrali significava abbandonare la casa dell'infanzia, andare in Danimarca, emigrare, lasciare il mio gruppo e rinnegare mio padre.

E rieccomi quella prima mattina, il 5 di febbraio del 2008, dall'altro lato dell'oceano, seduta accanto agli attori dell'Odin Teatret e di fronte a un regista che ci invitava al complotto. Tremando per l'emozione firmai il mio patto di sangue. Ero disposta ad abbandonare ogni certezza, la mia lingua, la mia famiglia e le abilità che credevo d'avere.

Væksthus è il termine danese con il quale si indica la serra o il vivaio, un momento all'interno delle prove della *Vita Cronica* in cui facevamo crescere le gemme dei materiali scenici: in questo spazio di lavoro mattutino, lavoravamo tutti nella stessa sala, ogni attore sviluppava però singolarmente i propri materiali scenici. In questo tempo di lavoro che precedeva le prove, si creavano le musiche, nuove proposte sceniche e si provavano i materiali individuali che successivamente sarebbero stati introdotti all'interno dello spettacolo.

Dal mio quaderno di lavoro: «*Væksthus*: oggi il giorno comincia con il lavoro nella sala nera. Partecipo semplicemente suonando la piccola melodia che mi ha insegnato Jan [Ferslev] con l'ukulele. Una volta dopo l'altra, ininterrottamente. Sono triste di fronte alla ovvia impossibilità di riuscire a fare qualcosa per me

stessa. Non ho nulla, solo le mie mani vuote. Più ci addentriamo nella profondità di un mestiere, più ci rendiamo conto di quanto poco abbiamo, quanto le nostre mani siano vuote». È cominciato così il mio viaggio nella *Vita Cronica*, con un corpo spoglio, senza armi né strumenti per affrontare il viaggio.

«In un villaggio deserto» fu il tema che Eugenio mi diede per la mia prima improvvisazione. Scrissi nel mio quaderno di lavoro le seguenti associazioni: «Un bambino cammina per le strade proibite, con curiosità e timore davanti a ciò che non conosce. Le finestre congelate dal freddo nascondono fantasmi in case abbandonate. Solamente un gatto solitario cammina per le strade. Il bambino non sa nulla di questo villaggio, segue le orme invisibili delle scarpe di suo padre».

Questa improvvisazione fu il mio primo tesoro; una sequenza di azioni e immagini su cui lavoravo indipendentemente nei momenti individuali, lasciandola crescere e cambiare fino a che Eugenio la introdusse in una delle scene dello spettacolo aggiungendoci un dialogo e mettendola in relazione con gli altri attori. La scena mutò assumendo talmente tante sfumature che dopo un po' mi era difficile distinguere quel che restava dell'improvvisazione originale. Dopo alcuni mesi di lavoro Eugenio decise che la scena sarebbe stata un dialogo con il personaggio di Iben Nagel Rasmussen. Così dopo alcune settimane in cui assemblavamo le azioni con il testo e nello spazio, la scena si trasformò in una lotta nell'oscurità: la lotta dell'episodio biblico tra Giacobbe e l'Angelo. Per me, seguendo la logica della mia improvvisazione iniziale, il personaggio di Iben divenne il gatto solitario che mi seguiva in quel villaggio deserto, sussurrandomi falsi e veri indizi sulla sorte di mio padre. Io, nell'intento di comprendere le parole del gatto e di afferarlo nell'oscurità, ripetevo ossessivamente la mia frase: «sono venuta perché mi hanno detto che qui c'è mio padre».

Durante i primi mesi di prove il mio lavoro era condizionato dagli altri attori, ero come una marionetta nelle loro mani. Mi spostavano di qua e di là, mi alzavano da terra, mi facevano sedere, mi mettevano in posture insopportabili, mi portavano da un luogo all'altro, da una posizione all'altra. Insieme a Lolito (un pupazzo che fa parte dello spettacolo) ci scambiavamo i ruoli del pupazzo e del bambino. «Lasciati guidare!» mi dicevano gli attori e io poco a poco imparai a muovere una parte del corpo alla volta, a seguire impulso per impulso, a non essere meccanica. Imparavo, poco a poco a suonare l'ukulele, a cantare, a usare la mia voce come una parte del corpo, a cadere e a rialzarmi.

Nel frattempo, lo spettacolo andava avanti: con l'arrivo del giovane nella comunità straniera, gli abitanti di Wonderland lo ricevevano con compassione e poco a poco lo introducevano in questa nuova terra, insegnandogli la loro lingua, i loro valori e le note musicali che componevano l'inno della nuova patria. Il giovane chiedeva di suo padre a ogni persona che passava, e loro gli mostravano soltanto una porta chiusa dietro la quale avrebbe trovato le tracce che lo avrebbero condotto da lui. Varie donne, come angeli custodi, gli asciugavano il sudore dalla fronte, cantavano con voce soave vecchie ninna-nanne.

Dal mio quaderno di lavoro: «Oggi Eugenio, giusto prima della mia entrata in scena, è venuto da me con una benda dorata per coprirmi gli occhi. Mi ha ben-

dato in maniera tale che non potevo veder nulla, neanche un'ombra. Mi ha detto: "Ora entra in scena e fai tutto quello che hai fatto fino ad ora"».

Si è aperto un nuovo spettacolo davanti ai miei occhi bendati. Per mesi non ho saputo quel che succedeva sulla scena, mi facevo guidare dall'udito e dal tatto, contando i passi per non cadere. A tentoni cercavo di essere in tempo con gli altri attori, di orientarmi nelle scene che venivano elaborate e cambiate tutti i giorni, nel continuo sforzo di ricordare la posizione di ogni attore e di ogni oggetto nello spazio per non sbagliare. [...] Io (l'attrice, non il personaggio) cominciavo a conoscere ogni millimetro del pavimento, finché la vista non fu più necessaria.

Quando Eugenio aveva concluso il suo discorso, quella mattina del 5 febbraio del 2008, il sole era già uscito. Con la luce erano arrivate le prime scene, e con le scene esplose il caos. E il caos ci ha accompagnato per questi quattro anni, un caos fluttuante che assume e perde forma; che si amalgama e poi si suddivide. Ancora oggi mi sorprende vedere i miei appunti dei primi mesi e constatare che certi frammenti e dettagli non sono cambiati di una virgola; mentre altri li abbiamo persi per strada. A volte ho la sensazione che lo spettacolo parli anche del processo stesso di crearlo. Così come in ogni embrione si ripercorre la storia genetica della specie.

Nello spettacolo, il giovane passava tutte le prove cui veniva sottoposto dagli abitanti del villaggio, finché lui giungeva alla sua morte rinascendo come nuovo membro di quella comunità di fantasmi. Si udiva uno sparo, si apriva la porta, e solo allora gli toglievano le bende dagli occhi, ma dietro la porta non era nascosto nessun segreto, nessuna traccia e nessun padre, solo un nuovo cammino da percorrere.

Mentre scrivo queste righe, ancora non abbiamo finito lo spettacolo, molte cose possono ancora cambiare. Ma una cosa ho capito in questi anni di lavoro: che forse il destino lo trovi solo quando ti allontani da tuo padre. Nello stesso modo, come attrice, ciò che importa è saper cominciare con le mani vuote e continuare a cercare oltre una porta aperta.

Pierangelo Pompa
Fahreheit 32

[Pierangelo Pompa è il più giovane dei tre aiuto-registi de La vita cronica. Nato a Roma nel 1979, vive in Danimarca. Dopo gli studi presso il DAMS di Roma Tre, ha creato il Laboratorio di Altamira, con il quale realizza gli spettacoli Io guardo il mare, Don Giovanni-scherzo per servo e padrone, Il giardino, Dodici parole buone, La Clinica degli Accecati, The Staggering Circus, e progetti in collaborazione con diverse accademie e università. Dal 2008 a oggi ha lavorato come assistente di Eugenio Barba. È regista residente presso il Nordisk Teaterlaboratorium di Holstebro. Ha iniziato lo studio del cinese e svolge studi sul teatro cinese dal punto di vista dell'antropologia teatrale].

Cara Mirella,

c'è stato un solo testimone delle prove de *La vita cronica*, che ha accompagnato lo spettacolo dal primo all'ultimo giorno. È l'unico che può tenere credibil-

mente insieme in poche righe tre anni di lavoro. Quel testimone è un blocco di ghiaccio, che uno degli attori inserì tra i propri materiali di partenza, ispirati a un racconto fattogli da Barba, in cui il regista raccontava di quella notte nel dopoguerra in cui suo padre moriva di febbri africane e lui correva bambino tra i vicoli a gomito di un paesino dell'Italia del sud, stringendo tra le braccia il blocco di ghiaccio che avrebbe potuto salvargli la vita.

Sofia, diciannove anni e un mestiere tutto da costruire, corre a perdersi nel rettangolo dello spazio scenico, stringendo al cuore quel pezzo di ghiaccio. Poi, come ben altri prima di lei, cade e si rialza, prima di consegnare il ghiaccio all'attore-madre che accudisce l'amato moribondo. Domani, all'ora delle prove, Sofia cadrà di nuovo. I suoi tonfi quotidiani con il ghiaccio tra le braccia sono diventati per me un'immagine emblematica dell'apprendistato di un attore. Ho associato invece il blocco di ghiaccio nel processo verso lo spettacolo al grumo di memoria freddo e ustionante che si crea in certe notti d'infanzia nel cuore di un bambino e lo accompagna tutta la vita. E ho associato la creazione de *La vita cronica* a un atto di autobiografia malcelata da parte del regista, al tentativo di mettere quel ghiaccio definitivamente fuori di sé, davanti ai propri occhi e a quelli degli spettatori, per vederlo finalmente sciogliersi a colpi di danza e controimpulsi, e fare da specchio al ghiaccio privato annidato nell'anima di ciascuno degli astanti. *La vita cronica* è per me la fenomenologia di questo scioglimento, in cui tecnica drammaturgica e rituale autobiografico diventano la stessa cosa. E il lungo processo che ci ha condotto allo spettacolo si è cristallizzato nella mia memoria professionale come uno stranissimo apprendistato in glaciologia. Quel blocco di ghiaccio è in ogni caso l'unica chiave che ho trovato per nominare insieme in poche righe il senso e l'artigianato delle prove di uno spettacolo. E se ci riesco pure l'alchimia.

Il punto di fusione – Sofia Monsalve è l'attrice che dovrà combattere durante tutto il processo di lavoro con il blocco di ghiaccio. Dovrà vedersela con i suoi capricci termodinamici e i suoi spigoli taglienti, perché il blocco sia pronto ad ogni prova ed abbia tutte le caratteristiche desiderate. Sarà una lotta materiale e simbolica, che trasformerà progressivamente un burattino in un'attrice.

Leggo nel mio quadernaccio:

Senza nessuna apparente ragione narrativa, Barba decide immediatamente di montare la scena del ghiaccio all'inizio dello spettacolo, senza che questa abbia alcun legame razionale con ciò che avverrà dopo, né alcuna immediata pertinenza associativa. Si tratta ai miei occhi di un atto compositivo arbitrario e istintivo, che riconosce in quell'immagine un nodo potenziale intorno a cui potrebbe generarsi la logica segreta dello spettacolo. Il processo drammaturgico si sviluppa attraverso l'accumulazione e l'intersezione di frammenti d'ogni tipo: testi, musiche, azioni, costumi e accessori completamente disparati, che il regista intesse secondo principi per nulla narrativi o discorsivi, ma piuttosto dinamici e musicali. Barba sembra preoccuparsi solamente che si tratti di materiale organicamente vivo, senza dare apparentemente alcun peso ai contenuti semantici e intellettuali. I frammenti orbitano anarchicamente intorno a un nucleo indecifrabile. Eppure Barba lavora già nel dettaglio artigianale la qualità dina-

mica, spaziale e relazionale di tutte quelle azioni in cui intuisce un bagliore di vita drammatica, senza sapere ancora come, dove e perché entreranno a far parte dello spettacolo.

Il blocco di ghiaccio di Sofia doveva avere la forma di un parallelepipedo, ma con gli spigoli arrotondati, perché non fosse troppo tagliente. Fu fondamentale scoprire il contenitore migliore per fabbricarlo. Certe teglie di metallo davano un ghiaccio più resistente, ma era molto complesso estrarlo dal contenitore senza scheggiarlo. Sofia provò con bacinelle di gomma flessibile, che permettevano di estrarre il blocco più facilmente, ma producevano un ghiaccio più dilatato e soggetto a fratture interne. Nel corso dello spettacolo il blocco di ghiaccio doveva passare attraverso varie peripezie, che rendevano necessarie caratteristiche molto specifiche. Sofia doveva entrare in scena correndo a perdifiato e portando il ghiaccio stretto sotto il mento, per poi cadere quasi a peso morto senza perdere il blocco, o al massimo lasciandolo scivolare per non spaccarsi i denti, ma senza che si rompesse. Il ghiaccio doveva poi essere appeso a un gancio da macellaio, per sciogliersi progressivamente all'interno di un casco metallico e produrre quel gocciolare ritmico che gli spettatori avrebbero ascoltato soltanto nei momenti di silenzio, associandovi il passare del tempo, lo scioglimento dei ghiacciai o chissà che altro ancora. La velocità di sgocciolamento dipendeva evidentemente dalla temperatura della sala di lavoro, che variava di mese in mese o addirittura di prova in prova. Se il ghiaccio si fosse sciolto troppo lentamente, sarebbe stato impossibile utilizzarlo come fattore musicale al momento opportuno. Se l'avesse fatto troppo velocemente, avrebbe creato una tensione non voluta durante le pause sonore, rischiando oltretutto di spezzarsi in un punto qualsiasi dello spettacolo. Sofia doveva trovare personalmente la risposta a tutte queste esigenze molto concrete, a questi dettagli minuscoli che avrebbero deciso della riuscita di intere scene. Fece decine di esperimenti per capire quanto tempo prima della prova dovesse mettere la bacinella nel freezer e quale fosse il timing migliore per estrarne il blocco sufficientemente manipolabile, ma non ancora troppo fragile. Sperimentò vari strumenti per predisporre sul blocco un buco che rendesse possibile appenderlo al gancio con fluidità, valutando di volta in volta la distanza dagli angoli che permettesse di evitare crepe interne. Preparava quattro o cinque blocchi per ogni prova, perché la maggior parte si rompeva senza che ne capissimo il perché. Faticava a capire il senso di tutti quegli sforzi da dedicare a un pezzo di ghiaccio. Crollava in lacrime all'ennesimo tentativo di cui il regista restava apparentemente insoddisfatto.

Altri appunti dal presente delle prove:

Nello spettacolo che prende corpo mancano del tutto elementi che rendano riconoscibile una qualsiasi struttura narrativa. Personaggi e destini semanticamente inconciliabili sono tenuti insieme soltanto dallo scheletro dinamico-musicale dello spettacolo e da un'ossessione centrale, anche nello spazio scenico, che è un tavolo, è una bara ed è la memoria della morte. Barba monta le azioni intorno a quest'ossessione, senza preoccuparsi direttamente di che cosa lo spettacolo dica, ma piuttosto di che tipo di animale lo spettacolo abbia deciso di essere. Infatti lo spettacolo non sembra un

homo sapiens sapiens che abbia un messaggio da trasmettere, ma una specie vivente ancora da decifrare, una creatura ignota che danza famelica e malinconica intorno a un ricordo e a un'utopia, una bestia musicale che rivela un modo tutto suo di accarezzare, ritrarsi o aggredire lo spettatore. E poi c'è quel blocco di ghiaccio all'inizio di tutto.

Solo molto gradualmente, quando i materiali già mostrano qualche forma di vita organica, cominciamo a individuare potenzialità strutturali nel magma dei frammenti, possibilità compositive in cui immagini lontanissime fanno cortocircuito e indicano all'improvviso la direzione da seguire e quella da abbandonare, le scene da tagliare immediatamente per far emergere i nodi profondi dello spettacolo. La scena del ghiaccio, accampata dal primo giorno all'inizio del montaggio come una promessa mai mantenuta, comincia a ripresentarsi in mezzo allo spettacolo come un leit-motiv, un tormentone. Come un'origine da cui è impossibile sganciarsi.

Sofia compiva intanto vent'anni e poi ventuno, cadeva e si rialzava a ripetizione. Entrava correndo con il ghiaccio sulla stretta piattaforma che costituiva lo spazio scenico, e con Eugenio lavoravano mezz'ora intere sul modo preciso di cambiare direzione per i vicoli di Gallipoli mentre si porta in braccio un blocco di ghiaccio che ti spacca i denti se sbagli un passo, su come trasformare la frenata di fronte a un muro in un impulso che ti lancia in un'altra direzione. Correndo a rotta di collo il respiro di Sofia accelerava. Bisognava lasciare che l'affanno reale dell'attrice raccontasse di per sé quello che aveva da raccontare, senza aggiungere una virgola di fiatone artificiale, senza «pompare» né il respiro, né vere o presunte emozioni.

La caduta era apparsa per sbaglio, una volta che Sofia avrebbe potuto davvero farsi male, con il ghiaccio andato in frantumi. Come suo solito Eugenio trasformò l'incidente in una possibilità, e volle mantenere la caduta all'interno della scena. Da un lato approfittava di un elemento drammatico inaspettato, dall'altro evitava di infierire sull'attrice in difficoltà, mostrandole il potenziale creativo del suo errore. La strategia del regista poneva però all'attrice il problema di riprodurre ad arte la caduta, spaventando lo spettatore quel tanto che basta, ma senza rischiare di farsi male. Ricordo perfettamente Torgeir Wethal, già malato di cancro, avvicinarsi a Sofia per confidarle paterno uno dei trucchetti di acrobatica appresi in gioventù, e ricordo Eugenio fermare Torgeir per dirgli in norvegese che Sofia doveva trovare la soluzione da sola, che non c'era fretta di risolvere quel problema. Su quella caduta, sul modo di rialzarsi per raccogliere il blocco di ghiaccio azione per azione e sul modo di riprendere la corsa partendo da un impulso contrario, spendemmo più di un pomeriggio intero, in cui tutti gli attori dell'Odin Teatret restarono a guardare il loro regista settantacinquenne alfabetizzare alla segmentazione una ragazzina colombiana.

Ricompongo altre frettolose annotazioni:

Nel suo lavoro di montaggio Barba non mira a manipolare le categorie intellettuali dello spettatore, ma piuttosto ad attaccare le sue abitudini percettive da fronti inaspettati, tendendo agguati sensoriali che ne indeboliscano progressivamente l'atteggiamento critico, lo sollevino dalla condanna all'intelligenza e all'interpretazione.

C'è un momento in cui le barriere mentali depongono le armi, lasciando campo libero a una diversa attività associativa. Lo spettatore si abbandona e le immagini dello spettacolo evaporano in una danza di evocazioni. Barba chiama quel momento il «mutamento di stato». È il momento in cui lo spettacolo spicca il volo nel corpo-mente di chi lo guarda. Da un'enciclopedia: «Il termine mutamento di stato indica un brusco cambiamento di una o più proprietà fisiche, alla variazione di variabili termodinamiche. Il mutamento dallo stato solido a quello liquido è detto fusione. Per ottenere la fusione di una sostanza occorre somministrare calore dall'esterno. La temperatura a cui avviene il mutamento di stato è detta punto di fusione».

Il regista lavora su un blocco di ghiaccio che è l'interfaccia tra il suo mondo, quello dell'attore e quello dello spettatore. Somministra calore a questo blocco di ghiaccio per condurre l'attore al punto di fusione e potervi in seguito accompagnare lo spettatore.

Attraverso la concretezza delle azioni, Eugenio conduce Sofia a forgiare inconsapevolmente un nuovo tipo di volontà (o passività) espressiva che è la danza delle azioni reali. Attraverso la ripetizione e il raffinamento compositivo la guida nella costruzione di una partitura fredda e ripetibile come un blocco di ghiaccio. Ma allo stesso tempo la sollecita a usare quella struttura solida come lente di ingrandimento per i suoi processi interiori, per trovare quella fiamma improvvisativa che somministra calore alle azioni dall'interno, sottraendole alla ripetizione meccanica e conducendole al punto di fusione. Ma lo scopo ultimo del regista è portare al punto di fusione gli spettatori, manipolando le soglie percettive di chi guarda attraverso un bombardamento subatomico di stimolazioni sensoriali. L'animale che abita il regista riconosce e pianifica gli oggettivi effetti biologici di queste stimolazioni, sprigionando negli spettatori reazioni che sono invece totalmente soggettive e dense di contenuti associativi.

«In principio era un blocco di ghiaccio», recita l'appunto a margine di un copione provvisorio. È di ghiaccio Sofia/Pinocchio che esegue meccanicamente il proprio compito e che Eugenio inventa modi per far cadere una volta di più e ricordarle che è viva; è di ghiaccio il materiale di partenza, che il regista fonde e miscela a temperature specifiche creando il tempo e lo spazio per reazioni chimiche impreviste; ed è di ghiaccio lo spettatore, quando si avvicina allo spettacolo con il suo riflesso coatto di comprendere e definire. Bisogna cullarlo affinché sospenda il giudizio. Bisogna guidarlo al suo personalissimo punto di fusione. «La drammaturgia è un'operazione chimica totalmente oggettiva, i cui risultati sono però imprevedibili».

Trasmutazione del ghiaccio – Nel blocco di ghiaccio che gocciola ne *La vita cronica* piange finalmente e si scioglie la memoria autobiografica del regista, si squagliano le resistenze degli spettatori e cominciano a scorrere i ricordi, che, come dice la parola, sono cose che tornano nel cuore. L'espressione «drammaturgia del ricordo» assume un senso tecnico ed etimologico, il cui fine ultimo è riportare in vita nel cuore memoriale dello spettatore alcune esperienze fondative del suo stare al mondo, sepolte dal tempo e dalla distanza. Il regista usa la drammaturgia per frequentare le proprie origini, e questa è una tecnica per riconnettere ogni spettatore alle proprie.

Il blocco di ghiaccio, con tutti i suoi equivalenti, è per me il simbolo subli-

mato di quest'operazione, lo specchio polivalente in cui ognuno può riconoscere se stesso, il totem di un rituale apotropaico collettivo, che scaccia i demoni dell'indifferenza di sé a se stessi. Lo scioglimento del ghiaccio è il fenomeno chimico oggettivo che avviene sulla scena davanti agli occhi di tutti, ma in cui ogni spettatore può proiettare esperienze del tutto personali. È la garanzia di consistenza terrestre di un mondo associativo privato e inafferrabile, che sfugge a ogni tentativo di definizione. Il ghiaccio, però, deve essere solido e il calore che lo scioglie reale. Lo spettacolo ha il compito di materializzare a ogni replica quel blocco di ghiaccio e ripetere il miracolo dello scioglimento.

Oggi Sofia corre e danza ogni sera col suo ghiaccio sul cuore. Cade e si rialza, come ben altri prima di lei. Dovrà cadere ancora molte volte per imparare a sciogliere il ghiaccio dall'interno, ma intanto si fa ogni volta un po' meno male. La lotta corpo a corpo con i processi chimici del ghiaccio è il fondamento che la rende scenicamente viva. Deve sfruttare la rigidità del blocco per inventare la propria danza e usare la sua freddezza per fondare il proprio rigore. Preparare il ghiaccio prima dello spettacolo è il cammino verso l'artigianato. Imparare la tecnica per infondergli la vita è invece l'apprendistato artistico, il segreto per dare vita al burattino. Perché *La vita cronica* è, sotto sotto, una favola e un romanzo di formazione, un po' Wilhelm Meister e un po' Pinocchio. «C'era una volta un pezzo di ghiaccio».

E nella sfida al contempo termodinamica e allegorica di Sofia con il ghiaccio, riconosco finalmente qualcosa a cui posso associare la fantomatica tradizione alchimistica del teatro: il lavoro dell'attore sui processi materiali dell'azione, che portato all'estremo può trasformarli in atti poetici. Magici. Alchemici. La trasmutazione del ghiaccio in acqua durante *La vita cronica* è l'alchemico correlativo oggettivo del processo evocativo compiuto dallo spettacolo, dove al mutamento di stato degli attori e di un blocco di ghiaccio, corrisponde il viaggio degli spettatori dentro se stessi fino al punto di fusione. Il regista ne è ben consapevole. Al minuto quarantacinque, infatti, all'apice dello spettacolo e della soglia di attenzione, accelera e porta a compimento questo processo: rifà la prima scena, quella che non c'entrava niente e da cui è cominciato tutto, ma rovesciata come un calzino. Inverte sistematicamente tutti gli elementi. Lo spazio impazzisce, il pianto disperato e il riso parodistico si sovrappongono, il blocco di ghiaccio ormai semifuso viene scagliato violentemente a terra dall'attore-madre, andando in mille pezzi, mentre ella grida il nome di Emmanuele, marito amato e figlio di Dio (perché *La vita cronica* è sotto sotto anche una storia di Cristo). È l'apice dinamico, strutturale e simbolico dello spettacolo, in cui la scena primaria rivive completamente ribaltata esplodendo di un'energia e di una composizione tecnicamente sovversive. È il punto dello spettacolo in cui molti spettatori raccontano di sentire «qualcosa nella pancia».

Ne *La vita cronica*, nonostante gli sforzi di Sofia, il ghiaccio continua a sciogliersi più o meno velocemente a seconda delle stagioni e delle latitudini. Può colorare di un ritmo diverso i silenzi dello spettacolo e può esplodere al minuto quarantacinque in un numero imprecisato di frammenti, che invadono lo spazio scenico in modo relativamente incontrollabile. Identificare tutte le variabili connesse al raggiungimento del punto di fusione: ecco il lavoro del regista. Organizzare una griglia

di condizioni organiche oggettive e ripetibili perché l'aleatorio dell'evento teatrale sia vita pulsante e non caos informale. Garantire che il ghiaccio si sciolga, non che cosa questo significhi. Perché nel ghiaccio che si scioglie ci si potrà vedere il tempo che passa, lo scioglimento dei ghiacciai, ma anche la Madonna che piange o il miracolo di San Gennaro. In realtà lo so solo io cosa significa quel ghiaccio che si scioglie. Io lo so, ma non perché me l'ha spiegato Barba, che non spiega niente nemmeno agli assistenti. Lo so perché l'ho letto in un libro al tempo delle mie proprie origini: «le lacrime sono lo sciogliersi del ghiaccio dell'anima. E a chi piange, tutti gli angeli sono vicini». Herman Hesse, mi pare, *Una sequenza di sogni*.

Sei pagine, Mirella, e ce l'ho fatta persino a parlare di alchimia. Mi manca solo di spiegare il titolo. In un romanzo di Bradbury, un potere malefico bruciava tutti i libri e gli uomini erano costretti a impararli a memoria perché sopravvivessero. La carta prendeva fuoco a 451 gradi Fahrenheit. A Fahrenheit 32 si scioglie invece il ghiaccio sulla Terra e ne *La vita cronica*, e lo spettacolo si stampa nella memoria involontaria dello spettatore. Perché sopravviva.

Ana Woolf

Normality was not enough

[*Ana Woolf, argentina, attrice, regista, pedagoga, è uno dei tre aiuto-registi de La vita cronica. Ha collaborato per anni con l'Odin Teatret. Cofondatrice del Magdalena 2a Generación, ha incontrato Julia Varley, attrice dell'Odin, nel 1996, ed è stata da lei diretta in due spettacoli e in una work demonstration. Ha lavorato in Danimarca, Italia, Francia, e in diversi paesi dell'America Latina e, come assistente di Barba, in tre progetti internazionali. Nel 2011 è tornata in Argentina per continuare principalmente in America Latina il suo lavoro*].

Escribo y cancelo

Reescribo y cancelo

Y he aquí que brota una amapola.

Hokusai

Scriptum⁴, marzo 2011, Ana Woolf, *La vita cronica*

SPAZIO: Lolito coperto con stoffa militare.

SCENA 1

IN Ib (Iben Nagel Rasmussen) – elmo in mano l'appende al gancio con la molla – fazzoletto rosso. Fa vedere e volare le carte

⁴ No sé si hay una fecha precisa para la aparición de este término *scriptum* dentro de la jerga de trabajo del Odin Teatret. Recuerdo que cuando Eugenio Barba me llamó en el 2006 para ser su asistente de dirección en *Ur-Hamlet* me dijo: «Devi fare una specie di *scriptum*. Da una parte devi seguire tutte le azioni degli attori e scriverle e, dall'altra, gli interventi musicali e altri commenti. Devi essere la loro memoria... E anche – a volte – la mia».

// azione su Lolito (sdraiato a terra) – ---- *sats* (verso il retro) va in direzione del magazzino in ginocchio

IN Kai (Kai Bredholt) voce – con piatto bicchiere e cucchiaino guardando MN (muro nero)

IN Rb (Roberta Carreri) con i fiori ----- quando Ib lancia 1 fuoco

li mette sul tavolo Frontale: *I want to die easy when I'll die* (3 volte)

si mette il pane in bocca ----- STOP

MUSICA

IN Ju (Julia Varley) da sinistra I have been through 10 (guardare spettatori) or 20 countries. I have reach the borders of wonderland – testo checheno – back – INDICARE Rb 2 volte ---- Here people eat without being hungry and drink without being thirsty

Rb rincorsa chiave e vomita ----- Ju *checheno + here everybody seems to be happy*

Rb altare -----*I skyggen vi vanke* (camminiamo nell'ombra)

MUSICA intro Trombe/ Jan (Jan Ferslev) in tribuna

-----LUCE a Ib bassa Frontal UP Rb LUCE centrale sotto il magazzino

----- SCENA DI JAN -----

IN Ta (Tage Larsen) dal magazzino *Med lidt i kaffen skal land bygges* (Con un po' di alcool nel caffè si costruisce il paese)

IN Kai verso il magazzino. Canta inizio. Seduto sulla cassa

Ta *Se nu og komme videre!* (Datti una mossa!) *Til enhver vandring* (Ad ogni cammino)/ *hører en fod til enhver* (appartiene un piede ad ogni)/ *vandring hører to fødder* (cammino appartengono due piedi) -----UP sul palco// *selv om de ikke ved hvorfor.* (anche se non sanno perché)/ ----- (sul posto)

Til enhver vandring (Ad ogni cammino)/ *hører et øre* (appartiene un orecchio)/ ----- (pugno sul tavolo)

man lægger det til jorden. (si metta l'orecchio a terra)/ *Til enhver vandring* (Ad ogni cammino)/ *hører en næse* (appartiene un naso)/ *at go efter.* (da seguire).

IN Jan dal magazzino con chitarra – dà un pugno ---- Ju *here even women can speak out loud* (Out sinistra) Jan shhhh

Jan 1° goccia a CANDELA ---- e beve Ib mantra e va giù

Jan dà a Kai a Rb

Jan chiude cassa Don (Donald Kitt) lancia MONETE Fau (Fausto Pro) MONETE –

Don again

BLACK OUT

Rb Kai verso il tavolo Ju suoni in MN

Ju normality was not enough for you

Es este el trabajo que durante casi tres años he hecho. Escribir una noche y cancelar otra y reescribir en el mismo momento en que cancelaba durante el día en

la sala de ensayo mientras asistíamos a la gestación y nacimiento del espectáculo del Odin Teatret *La vida crónica*.

Cualquier persona que lea esto se preguntará qué significa. Significa: todo y nada. Una red cuando estamos perdidos en el medio de un océano de impulsos, y un grupito de palabras en lenguas diferentes, incomprensibles, sin ilación. El paso que nos permite dar un próximo paso. Recuerdo. Memoria ahora. Presente inmediato, acción pura en el momento de su presente: los ensayos día tras día del espectáculo *La vida crónica*. El *scriptum*.

Fui una de los tres asistentes de dirección de Eugenio Barba durante el montaje de ese espectáculo. Una argentina (yo) y mis colegas Pierangelo Pompa (Italia) y Raúl Izaia (Argentina – Italia). Cada uno de nosotros, a lo largo de tres años o más – Raúl ya había sido asistente de dirección en otros espectáculos y yo también – encontramos nuestra propia forma de comunicarnos con Eugenio y con los actores – forma única.

Antes de directora comencé el camino teatral como actriz. ¿Marca esto una diferencia? Sí. Mujer y actriz. ¿Marca esto otra diferencia? Sí. Pero esta no es la geografía para dilatarme en este tema.

Si la forma de comunicarme con los actores fue a través del diario de dirección-*scriptum*, como directora, en este caso asistente de dirección, mi forma de comunicarme con Eugenio fue sobre todo a través de laaaaaargas cartas-mails que cada noche o cada dos noches le enviaba. Noche tras noche rehacía un nuevo *scriptum* con los cambios que cada día Eugenio, como director, realizaba durante el proceso de creación y montaje. Cada día en sala cancelaba algunos cambios del día anterior y escribía los nuevos cambios de ese mismo día y al mismo tiempo con otro color, alguna asociación, idea, enojo, fascinación, frase que había dicho Eugenio que iluminaba una zona en la cual también me sumerjo con placer que es la pedagogía teatral. ¿Dormir? Poco. ¿Escribir? Mucho.

Desde adolescente hasta el día de hoy Stanislavski está en mi mesa de luz sobre todo: *El proceso de dirección escénica: apuntes de ensayo* y el de Toporkov: *Stanislavski dirige*. ¿Por qué era importante saber que «Irina parte ofendida. Fedotik la sigue, la alcanza, le da el pequeño cuchillo. Irina está feliz. Irina se acerca a la vela y mira el cuchillo?». Por aquel entonces ignoraba la respuesta. Pero sabía que algo vivo se escondía detrás de todo eso. Algo había en esa obsesión que hacía escribir, en detalle, al ‘caro Maestro’ acción tras acción. Cada una de sus indicaciones eran las palabras sagradas que nos iluminaban una acción. Nos permitían descubrir el sostén de un texto-subtexto, de una palabra. Provocaban – muchas veces – el desencadenamiento de emociones impensadas. Por eso para mí tal vez fue orgánico sentarme en sala y comenzar a escribir «qué hacía esa actriz-ese actor». Acción después de acción.

Cada mañana los actores y mis colegas asistentes se encontraban con un nuevo *scriptum* en la mano. Cada mañana cada actor elegía si tenerlo a mano o, buscarlo – a veces con desesperación y sonrisa – para que les recordara el «¿y ahora qué viene?».

El *scriptum* era un salvavidas, sobre todo en el momento de nuestro primer

reencuentro, luego de la pausa de largos meses en donde los actores del Odin seguían con su vida y trabajo. Había que caminar con el papel para que el papel nos recordara lo que habíamos hecho aquella última vez. Para este primer *scriptum* que inauguraba una nueva temporada, perfeccionaba mis observaciones «al vivo» trabajando en paralelo con la filmación del último día de trabajo sobre lo que sería el espectáculo. Mirando y volviendo a mirar, rebobinando obsesivamente para no perder ningún instante. Pasamos de la sala azul (en donde el espectáculo se llamaba *XL* y entraría prácticamente en una valija) a la sala blanca (aún con *XL* como nombre y Torgeir Wethal presente como actor) a su forma definitiva adquirida en la sala roja donde se convirtió en *La vida crónica*.

En el trabajo cotidiano sobre la construcción del espectáculo es una obviedad escribir la cantidad de cambios que Eugenio realizaba en un mismo día. Siempre, durante el primer período de nuestro encuentro, se producía el mayor movimiento, maremoto, en la mitad del período las aguas comenzaban a calmarse. Pareciera que Eugenio daba un tiempo para probar la solidez de los cambios y su funcionamiento. Y ya casi al final, las aguas se quedaban casi quietas en camino a la pausa que acabaría cuando nos encontráramos el siguiente período.

El momento precioso para mí, es ver la anatomía del actor en su máxima exigencia: en medio del mar de acciones de un espectáculo que puja por nacer pero que aún es un feto, tratando de recordar mientras acciona en el presente su «qué viene después». El sistema de tensiones y la mirada – que en el presente de la acción realizada era precisa, justa, dinámica – ante la mínima duda comienza a dilatarse, sutil, casi imperceptiblemente. Aprendí con placer, orgullo y alegría a leer el *sats* de la duda. Y a anticiparlo. El momento en que cada actor por un segundo cambia el pensamiento funcional para su acción y siente que comienza a naufragar. Intentaba tirar el salvavidas. Es interesante ver cómo para cada actor hay un punto de olvido que se reitera. Puede parecer insignificante poner un tenedor antes que un plato u olvidarse que la salida es por el lado izquierdo porque por la derecha entra otro actor con un candelabro de velas encendidas o que el pan debe ser dejado en el borde de la mesa con una determinada orientación porque después otra actriz en una sola acción debe tomarlo y morderlo o que el gancho que tiene el resorte debe quedar libre para colgar el hielo porque justo abajo está el yelmo especialmente preparado para amplificar el sonido de la gota de agua que caerá del hielo durante todo el espectáculo y más, obviamente mucho más, porque todo el espectáculo está construido de esta forma. Nada nuevo bajo el sol del Odin.

Febrero del 2009 – El primer día en que nos reunimos en la sala azul, un febrero cruel y danés, con nieve, y un horario extra-ordinario: a las siete de la mañana (Eugenio decidió comenzar el trabajo una hora antes de la hora de entrada normal al teatro, no explicó por qué, y nadie sintió necesidad de una explicación. Allí nos encontró en ropa de trabajo) Eugenio se apareció con un vestido de «fiesta» taiwanés. El último día – septiembre 2011 – cuando los asistentes organizamos la fiesta final después del estreno de *La vida crónica* en Holstebro, le pedimos que se pusiera ese mismo traje de aquel primer día. Cerrábamos y abrimos un ciclo. Ese primer día fue determinante. Allí comenzó algo que parecía nuevo y

sin embargo resonaba a una historia que solo Eugenio podía imaginar: la primera improvisación se haría en torno a su propia muerte. Sobre esto hay ya material escrito en el programa de mano del espectáculo. Lo que a mí me interesa es cómo desde ese momento, la muerte va dejándose representar, sin oposición, hasta casi con felicidad. La primera, la del director que será luego escondida dentro de la representación de la muerte del padre, que es la muerte de ese hijo que busca al padre y otra vez más la de ese padre ausente que partió para otra parte del mundo, y del hijo que ve el instante de partida de su padre, y del hijo que buscará eternamente y en cada representación al padre. Sí, desde ese primer día Eugenio comienza a mirar la representación de su propia muerte. Y una vez que Kai Bredholt presentó su hora de material que cada actor tenía como tarea particular, hasta la constitución de lo que será *La vida crónica*, Eugenio, quien dejó casi intacta la primera escena del material de Kai, mirará una y otra vez la representación de ese único-último momento: la representación de la secuencia de acciones que un niño realizó en el instante último de vida de su padre; «de esa noche que dura toda la vida» como la llama en su libro *Quemar la casa. Orígenes de un director*.

En uno de mis *scriptum* leo en color verde «es la muerte la que es crónica. Entonces la vida crónica narra el tiempo del recuerdo de un solo instante que se repite una y otra vez, casi siniestramente: el uno que es uno para volverse uno (Freud). La repetición crónica de nuestro último instante: de esa agonía que según se dice dura un minuto pero en ese minuto toda nuestra vida pasa delante de nuestros ojos».

En mi mail de la noche (febrero del 2009) se lo escribí a Eugenio.

Y agregué: «me hace pensar en *Sunset boulevard* (¡fantástica!!!!) con Gloria Swanson – espero la hayas visto – en donde, nos damos cuenta después, que el que narra es el muerto que está en la piscina, y que aparece al inicio. Solo le falta la anguila que vos querés tener en el fondo del agua-del ataúd».

6 de octubre del 2009 – Pasamos a la sala blanca y yo aún estoy tratando de descifrar ese hilo rojo: un espectador que sabe que va a ver cada vez, cada día que asista a un ensayo y en el futuro cada vez que asista al espectáculo, la representación de la misma escena: esa muerte que el teatro logra volver «crónica».

«Es indudable Eugenio que el nuevo espacio, blanco, hace estallar todos los signos. Ver otras cosas. Iben alza el telón. Los ganchos pueden estar allí o es la misma Iben quien los pone. Serán los ganchos en donde comenzará a “colgarse” su historia/la otra historia que inicia ahora cuando esa extraña Madonna (aún no negra) entra al espacio escénico, la otra historia es la historia de atrás, la del pasado pero que en escena está situada de frente: frente a la mirada del niño. Es como si Iben/Madonna le dijera al niño: “ahora vas a ver la más increíble de las historias. La historia de tu propia vida. De tu vida ya vivida”».

Eugenio tenía también la paciencia de leer/escuchar otro tipo de observaciones de nuestra parte. De mi parte por ejemplo:

20-26 de octubre del 2010 Wrocław (instituto Grotowski) – La chica argentina que te dijo que la frase: «¿padre por qué abandonaste a mi mamá?» suena a cliché y banal, es dramaturga y directora, tiene a su papá desaparecido (durante la última dictadura militar). Entiendo la resonancia que pueda tener para ella esta

«búsqueda». Me pregunto ¿dónde está el papá? ¿En el fondo del lago? También tiene esto resonancias fuertes... tal vez podamos poner a Lolito adentro del fêretro (final???)

2 de noviembre del 2010 – Me pregunto qué cosa puede quedar en el muro negro pegada, colgada, como si fuera también el diseño de un «tableau». Veo las cartas, pensé también que si el muro tiene por detrás unas calamitas se le quedarían pegadas monedas. ¿Caramelos?

Me pregunto las posibilidades de entrada del muro: laterales, izquierda, derecha. Por el medio: ¿si tiene un corte en el medio? Tal vez Julia con el traje de Yusuf por primera vez (luego de que Jan la echa con el cinturón) podría entrar desde allí. ¿O: entrar al limbo por debajo del muro? ¿Julia? ¿Sofía??? ¿Elena? Como hacen los soldados: cuerpo a tierra, arrastrándose hasta pasarlo y luego se ponen de pie.

3 de marzo del 2011 – No estoy aún convencida al cien por ciento de la cancelación de la entrada de Elena. Me daba justamente la imagen clara de «la cronicidad», de la circularidad, ahora el espectáculo puede seguir al infinito. Se transforma en ritual, estos «viejos» repetirán la misma acción una y otra vez, uno y otro día... ACTORES...

Sigo pensando la entrada de *Anabasis*, hoy lo re veo...

9-10 marzo 2011 – ... Creo que las cartas de la puerta en el muro negro que hace Julia, deben desaparecer para que al final aparezca la gran puerta/portón negro solo con la cerradura. Me pregunto si en el tercer canto de *everybody knows* dos segundos antes de que empiece o durante, Julia podría tomarlas y son esas las cartas que se transforman en sus lágrimas.

Tengo tres años de material escrito que viajó vía mail desde mi parte hacia Eugenio, desde Eugenio hacia mí. Su forma de responder era muchas veces a través de escritos breves, o alguna frase en sala o bien probando lo que cada uno de nosotros le decía. También respondía muchas veces directa y privadamente. Nos juntaba en su oficina o nos quedábamos a veces dentro de la sala ya vacía, los actores habían partido, y nos planteaba una pregunta para escuchar nuestra forma de pensar – por suerte diferente – o alguna de las preguntas que teníamos para hacerle. Era un tiempo de banquete. Me sentía en la caverna de Alí Babá donde todos los tesoros de la creación se abrían ante mis ojos. Los tesoros y la «cabeza» de quien los estaba creando. Era uno de los tiempos robados a un tiempo que ya de por sí poseía todos los atributos de tiempo suspendido en el tiempo. Un presente que se volvía *madelaine*. Escribía y escribía – entre acción y acción del *scriptum* – siempre que pude – siempre vorazmente – cada palabra que Eugenio decía a sus actores, a nosotros, a los jóvenes que vieron por primera vez los ensayos abiertos de *XL* en Wroclaw, Polonia y se reunían con Eugenio luego del ensayo y le hacían preguntas que con paciencia y reflexionando Eugenio respondía. Escribía y escribía frases sueltas, piedras de carbón deshilvanadas de un collar que sabía, un día sería diamante:

Las dos últimas semanas de trabajo sobre un espectáculo son para mí el momento de optimización de los rasgos: será albino, medio mongol...

EB (Eugenio Barba) a Elena: imagina que estás tocando una sinfonía de personas que sufren. Elena toca Shostakóvich. EB le pide variaciones, gritos susurros... Alto bajo.

EB a Iben: *ho l'impressione che questo fazzoletto deve essere aperto, non so perché.*

EB: *microsistema, perdi una frazione di secondo e ogni secondo vale oro.*

EB a Kai-Sofia: *con il gioco dei bambini non posso dirvi come fare la dolcezza mantenendo la vitalità.*

EB: el noventa y nueve por ciento de los materiales me fastidian, son clichés, los dejo, los repiten, corto. Hoy me guía el fastidio. Ahora todo para mí es ritmo pero no sube y baja sino como un cierto proceso de tensiones. La historia no sé si me interesa: dan la información a nivel sensorial al espectador. El ritmo define.

¿Cómo se resuelve la incapacidad de hablar entre nosotros? Mis actores no me entienden no entienden lo que hago salvo dos de ellos diría.

En Latinoamérica la muerte es verdad, no es una actriz que se maquilla. Toda mi relación con Latinoamérica tiene influencia. Lo hago para mis amigos uno en Dinamarca, otro en Israel, en Colombia, son parte de mi biografía que se transforma en mi forma de trabajo. Los soldados de la caserna de holstebro: la ceremonia de muerte llega también hasta acá.

Amor y muerte Kai y Julia, dos líneas sentimentales. Tema único que me gustó y quería compartirlo con los espectadores.

Obligar al actor a hacer la maratón para regular sus capacidades psicofísicas para saber cuándo y cuánto debe retardar las acciones o no. *Per questo la filata è importante.*

Entradas y salidas son para mí el problema más grande.

Cada actor tiene un universo sonoro que puede pertenecer al personaje. Iben por ejemplo, *o il parlare attraverso le carte di Julia* o Kai con su canción, otros se lo construyen (Roberta). Los sonidos dan información a los que no entienden el texto.

A Sofía: debes repetir cada detalle aunque te parezca estúpido. *Con mente fredda devi risolvere un problema.*

La simetría es un pecado mortal.

Estudio del objeto: BANDERA. Veamos cuál es la tendencia de la bandera.

A Don: no hagas nada extraño, construye un ritmo matemático: un, dos, tres es una cuestión de sats, *bisogna capire.*

La literalidad es siempre más fuerte que la metáfora. Si Sofía sale mojada veo eso. Discusión sobre si debe ser agua lo que está dentro del fêretro o no.

Literalidad: el actor que no logra ir más allá de eso que muestra. Cuando lo logra ¡VUELA!

DETALLE FUNDAMENTAL NO ACEPTAR que no funcione algo (sala roja).

¿Qué aprendí? Para mí el trabajo al lado de Eugenio, más allá de ser la aplicación práctica de su teoría sobre la Antropología teatral y de Stanislavski (sic!),

fue el camino de aprendizaje del arte del director como el arte de la paciencia. De la compasión entendida como: recorrer un camino juntos *cum-passio* y con un tiempo que es para cada uno-una personal. Así como lo es el tiempo de cada una de las acciones propuestas y ejecutadas por los actores. Más de una vez nosotros, los asistentes más jóvenes e indudablemente más inexpertos, le hemos dicho a Eugenio en relación a una escena que nos parecía que no funcionaba o que era aburrida o no tenía-parecía no tener – ni una acción – y no parecía hecha por uno de los actores del Odin, etc...: «¿por qué no la cortas?» Más de una vez Eugenio nos respondía: «démosle tiempo todavía». Más de una vez miraba a Eugenio de reojo, espiándolo, tratando de ver, de comprender, de robar ese pensamiento, estado, ese no sé qué, que lo hacía seguir allí, sentado horas y horas, ¡sin dormirse! Mirando una misma escena que parecía no tener nada de nada. Eugenio mira. Eugenio espera. Eugenio modifica finalmente un desplazamiento o un cambio de dirección. Todo un mundo se abre ante nuestra vista. La espera valió la pena. El estado de incomprensión y ansiedad y a veces de aburrimiento tuvo su premio. Es el ojo del maestro que – muchas veces percibió con antelación – que vislumbró que si por un tiempo breve, no se reescribía, no se cancelaba, se dejaba andar, repetir una y otra vez, a veces, también podía ‘brotar una amapola’.

Y la amapola brotaba.

Nel teatro, questo che ho scritto, può essere ma può essere anche – e sicuramente – esattamente il contrario. Esto es todo por hoy.

Buona notte Eugenio!

Ana W.

Así terminaban generalmente mis cartas-mails a Eugenio.

Raúl Iaiza

Apprendistati cronici

Dieci anni all’Odin Teatret

[Raúl Iaiza, assistente alla regia de La vita cronica, è regista e pedagogo teatrale, con formazione di base come musicista classico, nato in Argentina, nel 1964. Direttore e fondatore di Regula contra Regulam Teatro (Milano, Italia), laboratorio teatrale che sviluppa la sua attività negli ambiti della pedagogia, la produzione e la ricerca, con particolare attenzione all’ambito del «Teatro di Ricerca» e della musica. Dal 1994 al 2011 è regista del Teatro La Madrugada (Milano) di cui ha diretto tutti gli spettacoli. Dal 2000 al 2011 è assistente alla regia di Eugenio Barba nell’Odin Teatret. Come regista e come pedagogo collabora regolarmente con diverse istituzioni, teatri e festival in tutto il mondo].

Rimasi sorpreso quando mi arrivò l’invito di Barba: «...non chiedermi di che si tratta. Me lo domando anch’io», diceva in conclusione. Era il 6 novembre 2007. Cominciammo il lavoro per il nuovo spettacolo di lì a poco.

Avevo lavorato, come assistente alla regia, a tre spettacoli dell’Odin Teatret.

Per i primi due, *Salt* (2002) e *Il sogno di Andersen* (2004), come regista in apprendistato e per il terzo, *Don Giovanni all'Inferno*, con un regolare contratto. Era consuetudine di Barba lavorare a uno spettacolo con uno o più assistenti alla regia⁵. Era una fortunata anomalia, invece, trovarsi come assistente alla regia per più di uno spettacolo e di seguito.

Le prove per *La vita cronica* sono state l'avventura più lunga di tutte quelle da me vissute all'Odin. E fu anche il processo che più di tutti scosse la mia vita a tanti livelli, ben al di là dello spettacolo.

Prime prove – Le prove per *La vita cronica* iniziarono il 5 febbraio 2008. Barba chiamò il progetto *XL – Extra Large*. A suo dire, fu il primo nome che gli venne in mente quando gli chiesero come si sarebbe chiamato il nuovo spettacolo. Col senno di poi tutta questa prima fase, per me, è quella dello «Straripamento Claustrofobico».

L'appuntamento era fissato nella sala Blu dell'Odin; poco più di otto metri per cinque, con una trave centrale che spezza la visuale, alta soli due metri (alzi un braccio e la tocchi). In quella sala buia, all'alba del febbraio danese, ci sono nove attori, Nando Tavian, Barba e sei consiglieri tra cui un neonato, il figlio di Tina Nielsen, un'ex attrice dell'Odin⁶. Tutti seduti sui due lati lunghi del rettangolo, con una bara trasparente, semi piena d'acqua, al centro della sala: diciotto persone in quaranta metri quadrati, col tetto schiacciato, il buio dalle finestre e una bara al centro. Come situazione di partenza *Extra Large* era piuttosto peculiare.

Sin dalle prime improvvisazioni, tutte a gruppo completo, la relazione dinamica fra gli attori – per via dello spazio stretto – s'impone come primo vero problema ricorrente. Difatti, il lavoro di Barba coi consiglieri prende il via proprio dalla questione dello spazio scenico, attraverso disegni e discussioni.

A metà percorso, nelle due sacche del rettangolo, sono apparsi due *contrappunti* alla bara, centrale e addobbata come per una cerimonia: verso la porta d'ingresso, un «altarin» a piedistallo, addobbato pure lui. Sul fondo, strapieno come un deposito di pegni, il «chiosco», con tutti gli oggetti di scena.

Il montaggio finale di questa prima fase, con la sala così bardata, più tutte le improvvisazioni di gruppo e i materiali singoli degli attori, straripa da tutte le parti, in una strana agorafobia.

Questo è *XL*. Sin dalla genesi, nella vita cronica non c'è spazio⁷.

⁵ Ufficialmente, a partire dallo spettacolo *Il vangelo di Oxyrhincus* (1985), in ogni spettacolo con l'ensemble al completo, Barba lavora con uno o più assistenti alla regia.

⁶ Con un neonato in sala l'atmosfera era molto particolare, e non solo per l'attenzione ai rumori. La sua presenza ha influito su molti dettagli dei primi materiali ed è rimasta, sotto pelle, a più livelli nello spettacolo in forma di interrogativi: «Quale futuro? Per chi?».

⁷ Sarebbe semplice (forse!) chiedere a Barba: «Il titolo l'avevi già individuato oppure ti è arrivato a lavoro iniziato?». Credo sia molto più interessante soffermarsi sul rapporto, a livello di sviluppo della drammaturgia, tra la fase *XL* e lo spettacolo finito.

Assistenti alla regia – I processi creativi di Barba sono spesso maturati all'interno di una sorta di mente collettiva, costituita dai consiglieri del momento, in stretto rapporto dialettico e con punti di vista e visioni diverse e divergenti. Questo approccio tuttavia – a mio avviso – cambia per gli ultimi spettacoli, nei quali la mente collettiva è costituita sostanzialmente da registi in lungo apprendistato, che rimangono da uno spettacolo all'altro⁸.

All'inizio del lavoro per *La vita cronica* Barba disse «... in questo spettacolo non ci saranno assistenti alla regia, bensì dei consiglieri». A prove avanzate i consiglieri divennero i «teologi». Alla fine del secondo periodo di prove, un anno dopo, rimanemmo in tre. Tre assistenti alla regia.

Per *La vita cronica* io avevo il ruolo di avvocato del diavolo. Più precisamente ero lo scomodo avvocato del diavolo. Potevo interrompere Barba in qualsiasi momento, purché non riguardasse nulla del lavoro sui testi. Lavoravo sulla drammaturgia visiva e sonora di ogni scena, sulle azioni e le relazioni in sé, sul fraseggio del suono nei testi, i ritmi e le associazioni d'idee. Nando Tavian, guardando le sessioni di prove definì il mio ruolo: «quello che osa e dosa».

Osa e dosa. Potevo rovinare una situazione delicata o contribuire – anche a mia insaputa – a farla deflagrare. Se l'idea era buona, tutto a posto. Ma dovevo mettere in conto il rimprovero – anche furibondo – nel bel mezzo della prova. O fuori.

– Avevi quell'idea?! ... Ma perché non mi hai interrotto allora?!

– Perché mi avevi chiesto di non interrompermi per un po' in sala, proprio ieri...

– ... Avresti dovuto capire che non mi dovevi ubbidire⁹!!

Seconda fase – Il secondo periodo di prove iniziò a maggio 2009, in spazi diversi dell'Odin. Nella sala Nera, al mattino, il training e la preparazione dei materiali scenici, per lo più individuali; nella sala Bianca, il pomeriggio, la ricostruzione, tramite le ultime riprese video, del montaggio dello «Straripamento Claustrofobico», la filata messa a punto nel periodo precedente di prove.

Il secondo giorno di prove in sala Blu apparve una «zattera». Ora ci sono due livelli del pavimento, e la bara poggia su una spianata a listoni, appunto la «zattera», che copre tre quarti dello spazio degli attori. Il vecchio «chiosco» divenne una sorta di gabbiotto, metà pulpito metà voliera, e si consolidò definitivamente l'idea di appendere lì tutti gli oggetti.

Il processo di elaborazione delle improvvisazioni degli attori seguì di pari passo, in stretto *contrappunto* la costruzione dello spazio. Al punto da rendere dif-

⁸ Per *Il sogno di Andersen* e per *La vita cronica*, oltre a me erano assistenti alla regia, rispettivamente, Lilicherie Macgregor, Anna Stigsgaard, Ana Woolf e Pierangelo Pompa. Alcuni di noi sono rimasti per più di uno spettacolo.

⁹ Occorreva superare qualsiasi impulso «paranoico», altrimenti il gioco perdeva senso. Nel tempo sono diventato un po' più capace di fiutare il momento giusto per «interromperlo», in sala e fuori.

ficile distinguere in Barba quale sia stata la vera matrice delle soluzioni che venne trovando nella composizione e nella drammaturgia dello spettacolo.

Questo secondo ciclo finì in sala Blu, ma tutto sembrò ormai pronto per abbandonare lo spazio delle origini. In seguito si proverà in sala Bianca, grande il doppio. Le file di sedie divennero tribune, disposte sui due lati lunghi della «zattera»; e le sacche del rettangolo si estesero di conseguenza. In sala Bianca apparve quella che abbiamo chiamato la «casetta», coi suoi ganci appesi; e il seme di una futura torre, sul lato opposto. La torre venne dal desiderio di Barba di avere a disposizione vari livelli visivi differenti. Quello che all'inizio era un piedistallo addobbato divenne una torretta piramidale, come quella degli arbitraggi della palla a volo, dove siede un violinista¹⁰.

Il progetto si chiama ormai *La vita cronica*. Si vedono individui dispersi in un luogo che pare abbandonato, nella sua – ora – inusitata ampiezza. Un posto dove le persone si capiscono a tratti, fra costruzioni letteralmente grigie, ognuno al centro della propria isola. Appaiono persino dei soldati, forse mercenari, al servizio di non si capisce chi. Siamo in un posto alla deriva, dentro il quale è posata una «zattera» per naufraghi a vita, dove si entra sotto l'occhio vigile di una torretta.

Suite vita cronica – Ne *La vita cronica*, la mia vecchia professione di musicista mi fu ancora una volta d'aiuto¹¹. Verso l'ultima fase del processo ero alle prese con una sorta di mappa del montaggio sonoro, la *Suite* dello spettacolo. Avevo inseguito questi appunti sin dalla prima consegna musicale di Barba ai suoi attori: «... vorrei una Musica Continua». La maggior parte di loro presentarono a Barba sequenze di canzoni, come scalette di un vero e proprio micro concerto. Questo è un altro degli architravi dello spettacolo: la *musica continua*, che nel tempo configura la *Suite* dello spettacolo¹².

Torgeir Wethal, che in parallelo al mio lavoro con Barba curava il mio training¹³, mi disse più volte: «Eugenio è un regista musicista; non per come lavora con la musica, il che è evidente, perché ne adopera tanta. Ma perché, secondo me, pensa come un compositore o un orchestratore...». Torgeir non si sbagliava. Soprattutto dopo *La vita cronica* questa è, per me, chiaramente una delle chiavi

¹⁰ Questa è l'ultima fase del coinvolgimento di Frans Winther, violinista e compositore dell'Odin, nel progetto. Prenderà questa parte Elena Floris, violinista collaboratrice di Iben Nagel Rasmussen e membro del suo progetto pedagogico *Ponte dei Venti* ed entrata all'Odin nel 2009.

¹¹ Arrivai in Italia nel 1986 come musicista nel campo della Musica Antica, con una preparazione *ad personam*, oltre allo studio del flauto dolce; soprattutto per l'orchestrazione e la cameristica.

¹² La suite è una forma musicale composta da diverse danze, con contrastanti andamenti ritmici. L'accorpamento delle danze può avvenire sia in una stessa tonalità, che con delle variazioni tonali. Questa caratteristica dà alla forma suite più flessibilità che a altre forme che articolano più parti o numeri.

¹³ *Fuga sul Training/Studi su diversi approcci al training «classico»*, regia di Torgeir Wethal. Co-produzione Regula Teatro/Nordisk Teaterlaboratorium.

compositive di Barba come regista. Riconosco, soprattutto nelle prove, le azioni e persino gli atteggiamenti, dell'orchestratore classico. Ma anche quelle degli improvvisatori del canto tradizionale, quando «agiscono il contrappunto».

Tutto l'ensemble, che è ricco di competenze musicali, è stato la mente collettiva del processo a livello sonoro. Il mio è stato talvolta il ruolo di chi prende carta da musica e sistema qua e là un pezzo. Ma soprattutto è stato quello di lavorare in parallelo con Barba sulla *Suite* dello spettacolo: il *contrappunto sonoro* che intreccia, in tutto e per tutto, il *contrappunto visivo*¹⁴.

Sullo sfondo – Il processo per *La vita cronica* ha accompagnato il cammino dell'Odin verso il suo cinquantesimo anniversario. Fin dall'inizio, si sapeva che il percorso delle prove sarebbe stato complesso e articolato, anche se si è rivelato più lungo del previsto. Ma è stato anche spietato, inaspettatamente, come una vita cronica. Non si può – io non posso – non accennare alla morte di Torgeir Wethal, e al modo in cui lo spettacolo è dovuto, dopo, ripartire, con tutto quello che questa morte ha comportato, a livello teatrale e molto, molto oltre. Credo che nessuno si sarebbe mai immaginato che questo spettacolo avrebbe dovuto caricarsi, fra le sue cicatrici, di un'offesa come questa, irreparabile¹⁵.

Tutta l'ultima fase del processo dello spettacolo avvenne nella sala Rossa, la più grande dell'Odin. Ogni sala per *La vita cronica* ha determinato uno spazio scenico e un colore diverso per lo spettacolo. La «zattera» resterà un posto per improbabili naufraghi, naufraghi senza mare. La bara sulla sua spianata non spaventerà più nessuno, trasparente, muta, onnipresente. La casetta sembrerà ora una macelleria abbandonata, senza carcasse, con solo una barra di ghiaccio che si estingue. La torre, da dove si entrava nello spazio all'inizio, ora partorirà una porta, attraverso la quale se ne andrà il più incerto dei futuri, proveniente dal più labile dei passati. «...*La vita cronica* è lo spettacolo più politico che ho mai visto di Barba», mi ha detto un giorno Oliviero Ponte di Pino¹⁶. Ha ragione, soprattutto perché mostra – mostra – tutti i versanti politici di questo processo artistico e umano, verso l'interno dell'Odin Teatret e verso l'esterno, verso gli spettatori.

Dopo lo scambio ormai impazzito tra vittime e carnefici, il degrado, le speranze sbiadite, lo spreco di denaro che forse nemmeno serve, il gioco per non vincere veramente niente, il cibo da ambire e sputare, le feste che non festeggiano, le

¹⁴ I paradigmi «lo spettacolo per i ciechi» e «lo spettacolo per i sordi» sono frequenti nel lavoro con Barba, per comprendere l'efficacia o meno di una scena o di una sequenza di scene.

¹⁵ Torgeir Wethal è morto il 27 giugno 2010. Tutto il gruppo ha lavorato insieme, fino all'ultimo. Fra i momenti che più mi hanno segnato in maniera indelebile, professionalmente e ben oltre, ho il ricordo di queste prove: Torgeir che guida le *sue* scene «senza lui».

¹⁶ Studioso di teatro, critico e saggista fra i più attivi in Italia, fondatore di *atea-tro.it*. Ideatore di *L'anello mancante/un passaparola tra generazioni nella cultura (teatrale)* insieme a Raúl Izaia/Regula Teatro.

megalomanie e le incomprensioni, i mercenari – o soldati, non fa differenza – dopo tutto questo, il luogo dove *tutto questo* è avvenuto non può che essere recintato, come dopo una strage incomprensibile.

L'ultima vera scena dello spettacolo è il modo in cui gli spettatori vengono fatti uscire, curando pacatamente che nessuno si avventuri oltre la recensione.

Un dettaglio – Ora che rivedo lo spettacolo come spettatore, dopo tante repliche nel corso delle quali è cresciuto e si è irrobustito, capisco che il mio lavoro di assistente alla regia di Barba per una intera decade è stato, in realtà, il lungo, necessario, turbolento disegno d'un *apprendistato cronico*. Forse l'unico apprendistato possibile per un regista.

Credo sia così anche per i miei compagni, gli altri assistenti alla regia. È un dono a specchio in furioso, felice, faticoso moto perpetuo: contribuire alla vita di uno spettacolo – aiutando e disturbando un grande regista – mentre si costruisce lo spazio d'un apprendistato inesorabile.

Regia cronica, o vita cronica.

Ferdinando Taviani
IL BUIO È UNA VIA
1997

[Il buio è una via è la relazione di Taviani al convegno Laboratori, gruppi e studi teatrali nel Novecento in Europa tenutosi a Wroclaw, in Polonia fra il 24 e il 27 aprile 1997, organizzato dal «Centre of Studies of Jerzy Grotowski's Work and of the cultural and theatrical research». Il convegno si basava sull'incontro fra rappresentanti degli studi teatrali italiani e polacchi. Non prevedeva la pubblicazione degli atti. Quello che presentiamo qui non è il saggio originale (mai pubblicato integralmente, si può trovare presso gli OTA, fondo Odin, serie Publications, b.14) ma una sua riduzione, che l'autore ha ritenuta più giusta per questo contesto.

Fra i più recenti contributi di Ferdinando Taviani sull'Odin Teatret si vedano: Enclave, in Mirella Schino, Alchemists of the Stage. Theatre Laboratories in Europe, Holstebro – Malta – Wroclaw, 2009, pp. 161-189. Nell'edizione italiana (Mirella Schino, Alchimisti della scena. Teatri laboratori del Novecento europeo, Roma-Bari, Laterza, 2009), pp. 120-138; Le Indie nere dell'Odin Teatret, nel programma di sala per lo spettacolo La vita cronica, Holstebro, settembre 2011, pp. 16-23; Theatrum Mundi – Interculturalismo y política en el Ur-Hamlet de Barba, «Primer Acto» (Madrid), 346, I/2014, pp. 38-47; Presentazione del libro di E. Barba, La conquista della differenza. Trentanove paesaggi teatrali, Roma, Bulzoni, 2012; La iconoclasta longevidad de un teatro laboratorio, «Primer Acto» (Madrid), 346, I/2014, pp. 22-28].

Il mio tema sono gli spettacoli *politici* dell'Odin Teatret. Il prologo si situa in Polonia, una notte del 1980, di poco precedente ad uno sconvolgimento del regime che serrava il paese.

Ricordi e premesse

Una notte di molti anni fa, al Teatro Norwid di Jelenia Góra, ci fu un incontro fra l'Odin Teatret e i teatri Ósmego Dnia, Gardzienice e Akademia Ruchu. Era la notte fra il 19 e il 20 giugno 1980: un incontro fra artigiani, uno scambio in cui ciascun teatro mostrava frammenti del

proprio lavoro. Fu anche un incontro clandestino.

Come fare per non restare soffocati? Questa domanda si declinava in maniera molto diversa, a quei tempi, in Danimarca o in Polonia. Da una parte voleva dire non lasciarsi soffocare dalle illusioni esalate dal benessere, dalla apparente insensatezza della rivolta, in una società in cui il buon senso sembra identificarsi con i valori del mercato e del senso comune; dall'altra era non lasciarsi soffocare da un potere politico dittatoriale e burocratico.

Eppure sentivo, con stupore, una forte somiglianza fra il danese *Odin Teatret* e i gruppi polacchi. Non era una somiglianza basata sullo stile, né sulla fede. Era piuttosto un modo simile di reagire alla *man-canza di fede*.

Quella notte pensai che le tre grandi ed ultime virtù – la Fede, la Speranza e la Carità – non sopravvivevano più insieme. Pensare a questo divorzio fra le tre sorelle teologali mi sembrò una guida alla comprensione di molti avvenimenti degli ultimi decenni del secolo. Era, comunque, un modo utile di pensare il teatro.

Le fedi senza speranze nutrono le roccaforti dei cleri e delle burocrazie. Quando conquistano il potere sono più terribili del malgoverno, della corruzione, della Mafia. Qualche mese prima, in Italia, a Genova, avevo incontrato Ludwik Flaszen. E mi ritornava in mente il suo sorriso sarcastico quando parlava dell'invincibile cecità di certi grandi intellettuali francesi, che avevano salutato la presa di potere di Khomeini come una liberazione. Gli intellettuali umanisti (Flaszen sorrideva e scuoteva la testa) ci ricascano sempre! sono sempre gli ultimi a capire che cosa orribile possa diventare uno Stato quando ha degli ideali e li vuole realizzare!

Ma sul versante opposto alle fedi senza speranza, c'erano anche i segni di speranze senza fedi, luminose e nere. E quella notte cantavano, danzavano e improvvisavano in una sala del teatro di Jelenia Góra.

L'Odin era in tournée in Polonia. Una di quelle sere, alla fine dello spettacolo dell'*Odin Teatret*, che era *Ceneri di Brecht*¹, uno spettatore mio vicino che era rimasto un poco ad indugiare al suo posto, improvvisamente si riscosse dalle sue riflessioni e come pensando ad alta voce si rivolse a me – che non conosceva – e mi disse (in inglese): «Costoro non sperano in niente. Sperano solo quello che stanno facendo».

¹ *Ceneri di Brecht*, 1ª versione 1980; 2ª versione 1982. Rappresentato fino all'ottobre 1984. Attori: Torben Bjelke (solo 1ª versione), Roberta Carreri, Toni Cots, Tage Larsen, Franci Pardeilhan, Iben Nagel Rasmussen, Silvia Ricciardelli, Ulrik Skeel, Julia Varley, Torgeir Wethal. Testo e regia di Eugenio Barba.

Come possono *sperarlo*, se lo stanno facendo!?

Eppure mi pareva proprio una buona definizione dell'Odin, o di Eugenio Barba, o del loro spettacolo. E soprattutto si sarebbe adattata benissimo a definire quella notte di scambi teatrali clandestini.

Che significato poteva assumere *Ceneri di Brecht* in Polonia? Come mai non era stata edulcorata l'ultima scena dello spettacolo, quando Kattrin danzava per la libertà ed il socialismo e veniva soffocata ficcandole in bocca la «Pravda»? Eugenio Barba aveva proposto ad Alina Obidniak, la direttrice del teatro Norwid, di rendere quella scena meno pericolosa per i responsabili della tournée polacca dell'Odin. Alina aveva risposto che non era necessario, che la si poteva lasciare così. Ma allora perché Eugenio Barba aveva risposto in maniera tanto accurata ed elusiva alla domanda di due giornalisti sovietici che gli chiedevano il significato di quella scena, e aveva spiegato: «Quel giornale è scelto per il suo nome: *pravda*, “verità”, e vogliamo dimostrare che la verità a volte può uccidere». Aveva aggiunto sorridendo: «È uno di quei simboli di cui il teatro fa uso comunemente». Anche i due giornalisti con il distintivo del partito Comunista dell'URSS avevano sorriso. Aveva sorriso così anche il giornalista venuto da Berlino Est, amico del Berliner Ensemble, che durante tutto il tempo dello spettacolo aveva preso appunti. Lo spettacolo, disse, gli era piaciuto. Ma qualche tempo dopo la figlia di Bertolt Brecht, con lettera ufficiale, tolse all'Odin i diritti per utilizzare i testi di suo padre, diritti che con lettera altrettanto ufficiale aveva precedentemente concesso.

E perché Barba aveva pregato i membri del Teatr Laboratorium di non venire a Jelenia Góra ad assistere al suo spettacolo, dicendo che poteva costituire il pretesto per un'accusa? (Stanisław Scierski, però, l'eterno disobbediente, era venuto lo stesso). Il Teatr Laboratorium era sul filo del rasoio. Era impegnato nel progetto «Teatro delle fonti», era già stato più volte minacciato. D'altra parte aveva un grande prestigio. Da Mosca pareva che avessero smesso di chiederne la chiusura. Agiva lungo i vasi capillari, da persona a persona. Sfuggiva alle logiche della contrapposizione politica aperta. Agli occhi delle autorità rischiava di apparire clandestino e pericoloso. Agli occhi di coloro che si ribellavano apertamente, rischiava di apparire rinunciatario ed ambiguo.

Quando la «Pravda» soffocava Kattrin, calava il buio sullo spettacolo dell'Odin. Gli spettatori, nella sala di Jelenia Góra, in genere mantenevano un silenzio profondo. Qualcuno rideva, col tono di chi esclama: «proprio così!». Una delle ultime sere, però, si alzarono in piedi compatti, nel buio, e cominciarono ad applaudire con determina-

zione, a lungo, con l'aria di non voler smettere più. Era approvazione teatrale. Non solo questo, ovviamente: era il seme di una manifestazione politica.

Un cuore che si stringe

La notte fra il 19 e il 20 giugno 1980, la notte dell'incontro tra l'Odin e i tre teatri polacchi, fu abitata dalle danze del teatro Gardzienice. Mi avevano raccontato un episodio, ed ora mi rendevo conto di quel che probabilmente significava. Una notte, nel villaggio di Gnojno, durante una delle «spedizioni» teatrali del gruppo di Gardzienice, mentre la gente rideva ed applaudiva attorno al grande falò, un uomo s'era levato in piedi e aveva gridato: «Gente! Che cosa state a guardare? Stanno bruciando le vostre croci, vi stanno imbrogliando!». Non li stavano affatto imbrogliando. Non bruciavano croci. Ma qualcosa di giusto quello spettatore doveva averlo intuito: erano eretici, avevano il marchio ed il comportamento della speranza senza fede. Non parlavano un linguaggio consonante con le comunità assieme alle quali facevano festa.

Akademia Ruchu era un altro mondo: il mondo della cultura raffinata, apparentemente avanguardia fredda, astratta, attenta solo ad una geometria disincarnata. Ma si sentiva che quanto più le immagini erano esternamente congelate, imperturbabili e incomunicanti, tanto più dentro erano spaventate e derisorie, calde, persino sentimentali.

Ósmego Dnia era caustico, dava molta importanza alle parole, o piuttosto alla contraddizione fra parola e azione. Gardzienice cercava di affondare le proprie radici nella cultura dei villaggi e dei vecchi che li abitavano; Akademia Ruchu nelle ricerche delle avanguardie: mutava la percezione degli spettatori dilatando il tempo, lavorando sull'immobilità e sul mutamento impercettibile dell'azione. Le radici di Ósmego Dnia erano invece nella cultura del disegno satirico, del pamphlet, del giornalismo, dell'apologo paradossale e della letteratura fantapolitica.

Conoscevo il gruppo di Gardzienice e l'Akademia Ruchu, li avevo visti in Italia.

Ósmego Dnia era il più esplicitamente politico, fra i teatri che si incontrarono quella notte, ma l'urgenza amara della sua denuncia era contraddetta da una gioia che non poteva essere soffocata dalla necessità della rabbia. Ritrovavo sotto altre forme quell'amore per la contraddizione fra ottimismo e pessimismo che dava efficacia anche a Gardzienice ed a Akademia Ruchu. In forme ancora diverse, era lo stesso amore per la contraddizione che m'aveva innamorato degli spettacoli dell'Odin Teatret.

Raccontavano gli antichi viaggiatori che gli Sciti avevano un modo particolarmente raffinato di macellare. Si introducevano, per esempio, sotto la pancia d'un cavallo, con una lama affilatissima gli aprivano il ventre, vi introducevano la mano esperta, si orientavano nelle interiora, raggiungevano il cuore, lo stringevano in pugno e lo fermavano. Era questo il modo in cui Ósmego Dnia commuoveva lo spettatore, fermandogli il cuore in un pugno chiuso e poi liberandolo e lasciandolo di nuovo palpitare. Solo in teatro, infatti, è possibile schiacciare il cuore e subito dopo inondarlo di calore.

Stringere il cuore e inondarlo di vita, questa opposizione, che brillava in quella notte polacca, credo che sia la cellula fondamentale da cui cresce il valore *politico* del teatro. Che è altra cosa rispetto al genere del «teatro politico».

Questa opposizione è il vero tema della mia relazione. Una delle terre d'origine dell'Odin Teatret è proprio la Polonia, l'apprendistato umano, politico e teatrale che vi compì Eugenio Barba prima del '64, quando ad Oslo fondò il suo teatro.

Il primo spettacolo

- Che cosa fecero i romani ai cristiani?
- Li bruciarono vivi come torce.
- Che cosa fecero i cristiani agli ebrei?
- Per duemila anni li hanno perseguitati.
- Che cosa fece la Chiesa ai protestanti?
- Li arse vivi.
- Che cosa fecero i protestanti con le streghe?
- Le arsero vive.
- I pietisti e gli altri perseguitati religiosi rifugiati in America per la libertà, che cosa fecero ai negri?
- Li appesero agli alberi e li bruciarono vivi.
- Che cosa fecero i turchi agli armeni?
- Li cacciarono nel deserto e li lasciarono morire di sete. Donne, lattanti e vecchi, fino alla fine.
- Che cosa fecero gli inglesi agli irlandesi?
- Gli spararono addosso, li impiccarono. Bruciarono le loro città.
- Che cosa fecero i giapponesi ai prigionieri di guerra?
- Li legarono ai pali, li lasciarono morire di sete.
- Che cosa fecero i comunisti quando giunsero al potere?
- Usarono violenza e tortura e costruirono campi di concentramento.

- Che cosa fecero i francesi agli algerini?
- Elettricità.
- Che cosa fecero gli americani ai giapponesi?
- Fecero cadere su di loro due bombe atomiche. Bruciarono vivi seicentomila donne, bambini, vecchi e malati, donne gravide e piccoli non ancora nati.
- E che cosa fecero a voi i tedeschi?
- Ci pestarono coi bastoni. Ci misero contro un muro e ci fucilarono.
- E a loro cosa volete fare?
- Giustizia!

È il primo spettacolo dell'Odin Teatret, *Ornitofilene*, del 1965². È anche il primo di molti suicidi che incontreremo nei diversi momenti di quella «leggenda nera» composta dall'Odin attraverso i suoi spettacoli³.

Quando Jan Palach, nel 1968, si era suicidato a Praga bruciandosi vivo per protestare contro l'occupazione sovietica del suo paese, molti avevano detto e pensato che aveva compiuto un'azione tragica e inutile. Lo dicevano (ma soprattutto lo pensavano) non solo i politologi, ma molti dei giovani, coetanei di Jan Palach, che nei diversi paesi d'Europa e del mondo scoprivano in quei mesi un nuovo modo di far politica, fuori dalle categorie della «guerra fredda» e fuori dai partiti, contro le storture della «società dei consumi», contro le falsità del «socialismo reale».

«Inutile» è un aggettivo magico, basta dirlo per illudersi che si saprebbe davvero che cosa sarebbe «utile», consigliabile. È un potente gioco di prestigio al servizio dell'ottimismo dell'intelletto.

Gli spettacoli dell'Odin Teatret sono intrisi degli aromi e degli affiori che provengono dai tempi in cui viviamo. Sono stati composti in un'atmosfera esposta alle mutazioni. Simili a certi frammenti rocciosi, conservano nella loro stratigrafia i segni delle catastrofi e dei climi. Oppure, come accade a certi esseri particolarmente sensitivi, reagiscono a terremoti che non sono ancora arrivati a tremare.

² *Ornitofilene*, 1965. Rappresentato fino al marzo 1966. Attori: Anne Trine Grimnes, Else Marie Laukvik, Tor Sannum, Torgeir Wethal. Regia di Eugenio Barba. Da un testo teatrale di Jens Bjørneboe, adattato da Eugenio Barba. [Cfr. Mirella Schino, *Lo schema del secondo giocatore. Su Jens Bjørneboe, il diavolo e l'Odin Teatret*, «Teatro e Storia» n. 34, 2013, pp. 21-74. N. d. R.].

³ Il titolo «leggenda nera» (*leyenda negra*) è stato usato da Bartolomeo de Las Casas, nel XVI secolo, per indicare una storia di nefandezze: gli orrori del Nuovo Mondo conquistato (o «scoperto») dal Vecchio.

Non rientrano mai nel genere del «teatro politico», ma sono politici perché espongono una «leggenda nera» che viene poi continuamente contrastata o contraddetta da una dilatazione della vita scenica, che è impeto sensualità e precisione. Tale dialettica fra «leggenda nera» e amore per la vita (scenica) spinge in molti casi lo spettatore fuori del suo usuale equilibrio e quindi può sollevarlo verso la riflessione su di sé, sul proprio ambiente, sul proprio tempo, e sul modo in cui egli vi prende posizione.

Spero di indicare almeno un punto di partenza per la comprensione di questo fenomeno che definisce l'unicità dell'Odin Teatret, il suo modo individuale, inimitabile, di avere una politica pur non chiudendo gli occhi di fronte al buio della Storia.

La leggenda nera

Le diverse opere dell'Odin sono i pezzi scompigliati d'un grande romanzo sul passaggio al terzo millennio. Il passaggio diventa una strettoia particolarmente evidente a partire dagli anni Sessanta ed ha la sua crisi negli Ottanta. A quel punto, per l'Odin c'è *Il Vangelo di Oxyrhincus*⁴. In Polonia era il periodo della dittatura di Jaruzelski. Lech Wałesa, il fondatore di Solidarność, si inginocchiava davanti ad un altro sovrano polacco, Giovanni Paolo II, e gli baciava la mano. In Cile c'era ancora Pinochet. In Iran, c'era Khomeini. In America Latina, Sendero Luminoso parlava di socialismo e iniziava una pratica di fredda ferocia. Il fanatismo stava perdendo (non l'aveva persa del tutto) persino la parvenza d'un legame con le ideologie politiche, con l'idolatria mascherata da «culto della personalità», e stava tornando (non vi era ancora del tutto tornato) alle sue forme semplici e classiche d'intolleranza religiosa, di odio etnico, di xenofobia, di «politiche d'identità» ispirate da idoli altrettanto astratti di quelli delle guerre ideologiche, ma basati sulle solite tradizioni menzognere, invece che su menzognere previsioni.

Prima del *Vangelo di Oxyrhincus*, gli spettacoli dell'Odin Teatret erano stati come sassi che potevano servire a infrangere le vetrine delle illusioni, negli anni in cui il bisogno di giustizia rischiava sempre di straripare fra gli idoli, quando le contrapposizioni ideologiche creavano un terreno fertile per le speranze, per i futuri remoti, e quando politicamente uno diceva «sinistra» e sapeva (o per lo meno credeva di sapere) dove

⁴ *Il Vangelo di Oxyrhincus*, 1985. Rappresentato fino al giugno 1987. Attori: Roberta Carreri, Else Marie Laukvik, Tage Larsen, Francis Pardeilhan, Julia Varley, Torgeir Wethal. Regia e drammaturgia di Eugenio Barba.

guardare. Dopo *Il Vangelo di Oxyrhincus*, gli spettacoli dell'Odin saranno strumenti contro un'illusione più sottile: quella secondo cui la caduta delle «vecchie» illusioni significherebbe chiarezza, senso della realtà.

Seduti in un salottino, davanti ad una teiera fumante, siamo spettatori di *Memoria*⁵: ci sono una raccontatrice di storie ed un musicista ambulante. Lo sappiamo: sono passati già troppi anni dalla guerra e dal nazismo, e alla voglia di distogliere lo sguardo, di dimenticare, si sta sostituendo quella di riscrivere il passato ripulendolo un po', di modo che la memoria sia sgombra dall'odio per il Male (non è forse male, l'odio?). Non è forse tempo di ripulire la memoria dall'orrore? È forse scienza, l'orrore? Ma la raccontatrice di storie sembra essere proprio una sacerdotessa dell'orrore. Ci guarda come se attraverso i nostri volti vedesse altri volti, volesse riscoprire in loro il refrigerio della misericordia. Parla come quando si raccontano le favole. Due favole. Due storie vere. Riguardano dei bambini, testimonianze dai campi di sterminio nazisti. Ma che finiscono bene. Canti ebraici. A volte la raccontatrice di storie sembra quasi abitata dai suoi racconti e dai suoi personaggi. Quando ha finito, qualcosa ancora cova dentro di lei, la scuote e la culla. E ciò che non può dimenticare torna a non darle requie. Il vento della mente la fa vagare come una foglia d'autunno, scivola da una frase all'altra, confonde le persone, perde la parola e la ritrova, entra in una storia e si ritrova in un'altra, non se neppure lei perché. Ripete i racconti, ma le frasi si fanno sempre più smozzicate, piene di silenzi, di parole perdute. Si sta perdendo qualcosa di essenziale: non la memoria, ma la forza e la parola in grado di trasmetterla senza soccombere. Alla fine compaiono i volti di due scrittori, l'arguto e sorridente Primo Levi, e il mesto Jean Améry, ebrei ambedue, sopravvissuti ad Auschwitz, ambedue suicidi, anni dopo... «Siamo rimasti in due. Ci occupiamo di ossa».

La vetrina delle illusioni

Ho spesso pensato che il segreto dell'Odin Teatret fosse il pensiero paradossale. Troppo facile. È facile *pensare* in termini paradossali. *Agire* in maniera paradossale invece è difficile. È evidente che Eugenio Barba e l'Odin Teatret non *fanno politica*. Ma *hanno* una politica?

⁵ *Memoria*, 1990. Rappresentato fino al marzo 1994. Regia di Eugenio Barba; attrice: Else Marie Laukvik; musicista Frans Winther. Uno spettacolo per soli trenta spettatori. È stato ripreso nel 2012, dopo vent'anni di silenzio.

«Agire in modo paradossale» e «avere una politica» credo siano due modi diversi per significare la stessa cosa.

Pochissimi teatri sanno avere una politica.

Il *paradosso in azione* dell'utopia è praticato dal Living Theatre. A differenza del Living, l'Odin non difende e non diffonde la visione di una società giusta possibile. Seguono tattiche e strade molto diverse. Ma hanno una simile, forse identica politica.

Gli spettacoli dell'Odin Teatret incarnano il secondo dei due paradossi dell'azione politica. Mostrano la «leggenda nera», eppure non sono mai spettacoli cupi. Quel che mostrano e raccontano non è incoraggiante, è quel che Eugenio Barba e i suoi compagni reputano essere vero, non ciò che considerano buono. Ma nel dire le loro nere verità creano un nodo vivo e profondo con gli spettatori. Fanno discorsi disillusi e pessimisti, persino da nichilisti o da misantropi, ma con il dispendio di energie, con l'eccesso di cura per i più piccoli dettagli, con l'incandescenza e la sensualità dell'amore («Amore e arte fanno grandi le piccole cose» dice un verso di Goethe).

La tensione fra ciò che lo spettacolo *dice* e quel che *fa*, fra i suoi *contenuti* e la sua *efficacia*, crea una particolare dimensione politica del teatro. Non è – ovviamente – una dottrina.

Chi sono i «buoni»? E i «cattivi»? Questa domanda infantile, che fa sorridere, di fatto per ciascuno di noi, nel nostro forum interiore, è la sola che vale. *Ornitofilene*, *Kaspariana*⁶, *Ferai*, *Il Vangelo di Oxyrhincus* erano «politici» in maniera assai diversa da quegli spettacoli che affrontano specifici problemi sociali, additano particolari ingiustizie o svelano e denunciano verità velate. Erano politici come le tragedie di Corneille o di Alfieri o di Pasolini: vi si rendeva incandescente un tema di fondo relativo all'azione e al potere, preso nel suo schema astratto. In essi, l'intelligenza si aggrappava fermamente al suo pessimismo.

Applicato alla Storia, questo atteggiamento genera un doppio sguardo, sgomento e beffardo, quasi non sapesse o non volesse decidere fra la propria idea di giustizia e la propria idea di verità, fra il rifiuto dell'iniquità e della forza, e il rifiuto delle speranzose illusioni, che dicono: quell'iniquità non sarà sempre vincitrice; quella forza non sarà sempre la sola; a questo mondo vi sarà giustizia finalmente⁷.

⁶ *Kaspariana*, 1967. Rappresentato fino al febbraio 1968. Attori: Jan Erik Bergström, Anna Trine Grimnes, Lars Göran Kjellstedt, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Dan Nielsen, Torgeir Wethal. Regia di Eugenio Barba. Da un testo di Ole Sarvig adattato da Eugenio Barba.

⁷ Nel più importante romanzo italiano dell'Ottocento, *I promessi sposi* di Ales-

Conclusioni

Ho parlato d'una «leggenda nera», ma non vorrei che chi ascolta la confondesse con un programma di filosofia pessimista. Sono le evidenze d'una traversata. Sembrerà enfatico, ma debbo dirlo: all'Odin Teatret si passa la vita, alla lettera, nel tentativo di negare quelle evidenze. Gli spettacoli dell'Odin, anzi, potrebbero essere definiti come una rivolta contro il senso delle loro storie e delle loro trame.

La «leggenda nera» è un po' come la volgarità. È stato detto che la persona volgare non è quella che ha in sé della volgarità. Infatti è impossibile non averne: è il nostro concime. È volgare colui che *sta dalla parte* della propria volgarità. Similmente si può dire che riconoscere l'evidente «leggenda nera» della Storia non vuol dire stare dalla parte della Storia.

Gli spettacoli dell'Odin Teatret hanno efficacia politica perché riescono a mostrare insieme la «leggenda nera» e la possibilità di non stare dalla sua parte. Così nutrono l'ottimismo della volontà.

Dal punto di vista della tecnica drammaturgica, molte delle trame dei loro spettacoli, prese in sé, sono semplici come i piccoli filamenti di tungsteno fragili e leggerissimi che facendo attrito all'energia che li attraversa diventano incandescenti, sicché il loro sottile nodo sparisce nella luce elettrica che produce. La loro fragilità e semplicità sono in funzione dell'incandescenza, quando siano attraversate dall'energia celsatrice e precisa del poeta.

Il «poeta» nell'Odin non è una sola persona. È costituito dalla coppia attore-regista. Gli spettacoli nascono principalmente attraverso una tensione ed un conflitto fra l'impostazione o il programma drammaturgico e tutto ciò che lo contraddice e lo lacerava, provenendo dal lavoro che si svolge in sala. Questo conflitto forse si presentò da sé, ma venne subito accettato da Barba e dai suoi attori, fin dal '65. Poi è stato sempre voluto, amato e difeso contro ogni tendenza verso lo spettacolo pre-visto.

La distinzione fra l'intenzionalità drammaturgica e quel che la lacerava *non* coincide con la distinzione fra il regista e gli attori. Ma forse coincide con la distinzione fra ciò che gli attori-e-il-regista *pensano* e ciò che attraverso di loro traspare quando *agiscono* teatralmente (speranza senza fede).

sandro Manzoni, romanzo storico ambientato nella Lombardia del XVII secolo, uno dei protagonisti, un giovane perseguitato dal feudatario locale, nel colmo dell'ira per le ingiustizie subite, ad un certo punto esclama: «A questo mondo, alla fin fine, ci sarà pure giustizia!» e l'autore commenta: «Come è vero che chi è arrabbiato non sa più quel che dice!».

Gli spettacoli dell'Odin non possono essere visti come l'espressione delle intenzioni degli attori e del regista. Questo è vero per ogni opera d'arte (forse per ogni opera), ma è particolarmente vero per l'Odin, perché a partire da questa verità sono stati tracciati dei sentieri per l'azione. Né il regista né gli attori dell'Odin vogliono degli spettacoli che siano espressione delle loro intenzioni, vogliono spettacoli che *nascano* dalle loro intenzioni. Il che non vuol dire che il punto di partenza possa essere debole e casuale. È invece solido e vicino a preoccupazioni radicali. Ma lo spettacolo che alla fine ne nasce non è ciò in cui il gruppo si ri-conosce, ma ciò in cui impara.

Lo spettatore è posto, alla lettera, di fronte a se stesso. E questo rende spesso difficile il lavoro dei critici di professione.

Possono essere interessanti certi comportamenti dei critici di professione: alcuni di loro, quando al Festival teatrale di Venezia avevano visto *Ferai* nel 1969 ne avevano scritto negativamente. Essi stessi, però, quando nell'autunno del '72 videro *Min fars hus*⁸ dissero che purtroppo l'Odin Teatret non era più altrettanto convincente e non raggiungeva la grandezza d'uno spettacolo come *Ferai*. E ancora gli stessi, quando videro *Come! And the Day will be ours* nel '76 scrissero che, dopo un capolavoro come *Min fars hus*, Barba sembrava esaurito. E così via. Strani scherzi della memoria.

Le difficoltà tecniche di parlare di *Min fars hus* derivano dal fatto che in quello spettacolo l'impasto fra «pessimismo dell'intelligenza» ed «ottimismo della volontà» era talmente denso che le due parti del paradosso non possono venir distinte nell'analisi. Era la dimostrazione tangibile che è possibile un altro tipo di relazioni, ciò di cui abbiamo sete, di cui sentiamo la mancanza quotidianamente. Relazioni fra attori e spettatori? Non solo. Fra esseri umani? Certamente. Fra sé e sé? Forse.

La grandezza di quello spettacolo non derivava da una concezione geniale, ma da una *geniale* accettazione di ciò che nacque nel corso del lavoro attraverso le azioni degli attori-e-del-regista, e che secondo le corrette misure del mestiere teatrale avrebbe dovuto essere giudicato inaccettabile. Quando lo vedemmo, per alcuni fu come essere calati in un vetro bollente. Ma durante il processo (ho raccolto le testimonianze di chi vi lavorava, ho visto anche alcuni documenti registrati) doveva apparire d'una banalità imbarazzante, al limite della vita privata. Quella

⁸ *Min fars hus*, 1972. Rappresentato fino al gennaio 1974. Attori: Jens Christensen, Malou Ilmoni (che abbandonò lo spettacolo dopo le prime settimane di rappresentazione), Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Ulrik Skeel, Torgeir Wethal. Drammaturgia e regia di Eugenio Barba.

banalità non venne scartata. Era una pietra dello scandalo e ci costruirono sopra.

Se intendiamo con l'aggettivo «politico» l'efficacia di un'azione che cambia il contesto in cui avviene, lo spettacolo più «politico» dell'Odin è stato *Min fars hus*. Eppure è lo spettacolo del quale quasi non ho parlato, non per pudore, ma per difficoltà tecniche. Personalmente posso dire che dopo quello spettacolo la mia vita è cambiata. Non saprei dire come e perché. Ma so che è cambiata. È profondamente cambiata la vita degli attori e del regista che vi parteciparono. È cambiata la vita dell'Odin in quanto gruppo, perché è stato quello spettacolo, che sembrava così «difficile», a portare il gruppo fuori dai circuiti teatrali, nelle università o presso i piccoli gruppi di teatro indipendente, o davanti a spettatori non abituati al teatro. E conosco bene forse una cinquantina di persone la cui vita è stata anch'essa sensibilmente cambiata da quello spettacolo. Non parlo di folgorazioni su qualche cosiddetta via di Damasco. Parlo di riflessioni, come dopo la lettura di certi libri, o come il viaggio in certe esperienze che obbligano a prendere posizione. Molte di più ne conosco, di persone, per le quali si trattò d'uno spettacolo che non riescono a dimenticare, alcune non ne ricordano neppure il titolo, ma ricordano quella strana esperienza teatrale di alcuni anni fa che ha piantato radici profonde nella loro memoria emotiva. Ma tutto è relativo: molti altri spettatori, alcuni privi di chiusure preconette, sensibili e intelligenti, in *Min fars hus* non videro niente – o niente di interessante.

Quando nel «prologo» ho parlato di quella notte di diciassette anni fa, al Teatro Norwid di Jelenia Góra, di quell'incontro fra artigiani del teatro, ho detto che fu anche un incontro clandestino. Ma perché *clandestino*? Non si trattava certo di società segrete. Erano artigiani della *differenza*. Trasformare la differenza in arte non significa soltanto difenderla, ma renderla feconda, capace di contagiare, di produrre trasformazioni impreviste. Significa darle una *politica*. Vuol dire, quindi, apprendere la logica d'una minoranza che non vuole divenire maggioranza: qualcosa che è all'opposto della normale mentalità politica, e in cui ottimismo e pessimismo riescano ad essere l'uno l'altra faccia dell'altro. Vuol dire, innanzi tutto, imparare la difficile arte di navigare, senza restarne menomati, nel gran mare dell'indifferenza circostante.

Come fare per non restare soffocati?

MATERIALI (5)

Riflessioni su teatro e politica

Schizzo per la scenografia del primo lavoro teatrale di Eugenio Barba, in Polonia (1961); parlano il sindaco di Holstebro (2014) e Claudio Meldolesi (1998); Iben Nagel Rasmussen, testo di *Itsi Bitsi* (1991).

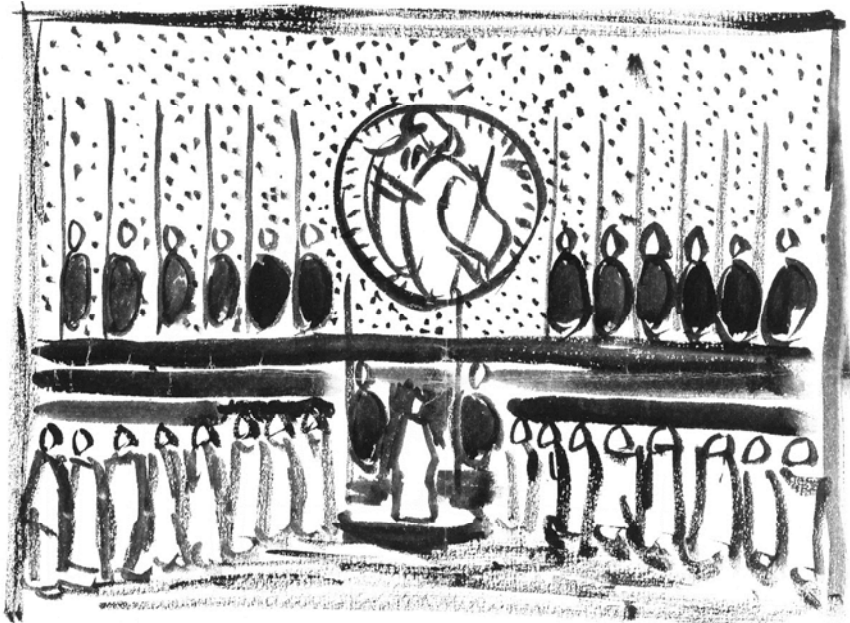


Immagine 5 – Disegno per la (non realizzata) scenografia dell'*Edipo re*, saggio di Eugenio Barba per l'esame di ammissione alla Scuola teatrale di Varsavia, 1961. (OTA, fondo Odin, serie Environment, b. 7).

L'Edipo Re è il primo lavoro della vita teatrale di Eugenio Barba. È il progetto con cui si è sottoposto, nel 1961, all'esame di ammissione alla scuola teatrale di Varsavia, ed è (doveva essere) una interpretazione politica della tragedia. L'interpretazione politica, scoperta e anche un po' ingenua, che il giovane Barba fa dell'Edipo Re proprio nella tormentata realtà politica polacca ci fa capire meglio, per contrasto, la diversità del percorso negli spettacoli successivi.

Barba ha raccontato questo suo primo approccio politico alla regia nel volume, La terra di cenere e diamanti¹: «Studiavo il polacco. Seguivo i corsi dell'Uni-

¹ *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba* [1998], Milano, Ubulibri, 2004, pp. 17 e 18.

versità dove, anche se non capivo quasi niente, incontravo ragazzi e ragazze, e la sera andavo con loro nei club o nelle sale da ballo. Lavoravo sul mio progetto di regia. Ai primi di marzo mi presentai all'esame della scuola teatrale. L'esaminatore era Bohdan Korzeniewski, decano del corso di regia. Il mio impegno politico aveva trasformato il testo di Sofocle in una "tragedia ottimista". Avevo immaginato una piramide che riempiva l'intera scena, sulla quale si trovava la corte con Edipo, Giocasta, i loro figli e Creonte. Il popolo e il veggente Tiresia erano relegati sugli scalini inferiori. Nella scena finale, mentre Edipo, il viso coperto di sangue, si allontanava da Tebe e Creonte deplorava il suo orribile destino, il popolo scalava la piramide e scacciava Creonte: era finito il tempo dell'individualismo, degli individui che risolvono da soli gli enigmi e gettano i popoli nella sciagura. La mia interpretazione doveva sembrare molto ingenua lì in Polonia, e tipica di un militante di un paese "libero" dell'Occidente [...]. Korzeniewski ascoltò pazientemente le mie spiegazioni, mi pose una serie di domande sui personaggi, sulle loro motivazioni, sui costumi e sulle maschere, ispirate ad alcuni rilievi babilonesi. Mi chiese alla fine se fossi sicuro che lo spettacolo doveva terminare in quel modo. Risposi sorpreso che proprio in quello consisteva la possibile attualità sull'Edipo tiranno. Mi domandò, allora, come avrebbe fatto tutto il popolo a stare su quella cima così stretta. Rimasi imbarazzato, non capivo se la sua obiezione andasse intesa alla lettera e si riferisse al numero degli attori del coro, o se invece contenesse un sottinteso ironico. Fu una delle mie prime lezioni in Polonia». Anche se nel disegno non si vede traccia di piramide, il biglietto che lo accompagna (è stato regalato da Barba a Ferdinando Taviani) lo definisce come scenografia del saggio del '61.

* * *

H.C. Østerby

La leggenda «bianca»

Discorso del sindaco di Holstebro, al ricevimento per il cinquantesimo anniversario dell'Odin Teatret

3 giugno 2014

[Il discorso che il sindaco di Holstebro ha fatto all'Odin Teatret, dove si era recato per festeggiare i cinquant'anni del teatro, ci racconta l'altro volto dell'Odin «politico». È un discorso aperto, acuto e commosso. Raro in un politico. Ci racconta il valore dell'Odin per la cittadina danese.

Taviani, nel suo Il buio è una via, parla della leggenda nera degli spettacoli al chiuso, di insieme. Fa affiorare la domanda che vive in questi spettacoli: come fare per non restare soffocati? Parla di quella che chiama la speranza senza fede di questi spettacoli, e della loro capacità di stringere il cuore e inondarlo di vita, come solo il teatro può fare.

In questa e in altre occasioni, il sindaco ha parlato di una leggenda bianca, dell'esempio dell'Odin: teatranti stranieri, che la città ha visto sui trampoli, o in

altri contesti e azioni «strane». Proprio attraverso la loro «stranezza» hanno insegnato alla città di Holstebro ad accettare ciò che è diverso². Nei suoi interventi in questi ultimi mesi, il sindaco si è soffermato anche su altri aspetti veri e buoni dell'Odin: la capacità di coinvolgere nella loro cultura una intera città, attraverso il festival per Holstebro organizzato periodicamente a partire dalla fine degli anni Novanta, attraverso i baratti, e gli spettacoli «di strada», meno formalizzati di quelli al chiuso.

E se il senso politico di quest'altro tipo di spettacoli può sembrare più convenzionale della leggenda nera, non va dimenticato che spesso gli attori dell'Odin, o almeno alcuni di loro, sanno compensare questa maggiore prevedibilità politica con più di un pizzico di follia].

Caro Odin, e cari tutti voi, amici del teatro,

quando ho ricevuto l'invito al ricevimento di oggi, mi sono detto: «vedi di ricordartelo: non è solo ai loro cinquant'anni che rendiamo omaggio. È anche alla nostra collaborazione durante tutti questi anni.

Ricordati: l'importante non sono i cinquant'anni di produzione teatrale continuata. Importante è mezzo secolo speso *per e nel* mondo dell'arte.

E ricordati anche: non andar lì con un regalo. Si affretterebbero a donarlo a loro volta, a qualche artista di Bali».

[...] Perché l'Odin Teatret è famoso nel mondo?

Perché ha esplorato l'incontro tra il pubblico e gli attori, tutti stretti in uno stesso spazio, oltre il tempo e oltre i continenti.

Perché ha indagato il mondo dell'arte.

Perché indaga il valore dell'arte nel mondo.

Il vostro operare ha dimensioni differenti. E avete sviluppato il loro effetto d'insieme nel corso di cinquant'anni, sempre con grandi ambizioni e sempre con un alto livello qualitativo.

Ne è venuto fuori qualcosa di molto buono davvero – e di altrettanto particolare!

Particolare come qualcosa che fa riflettere, obliquo, illogico, spirituale, come se venisse da un altro mondo.

Particolare come qualcosa che si percepisce, qualcosa da cui si rimane segnati. Come qualcosa che porta con sé il proprio emblema – un fuoco, uno stile o una caratteristica.

[...] L'Odin Teatret può inventare qualsiasi cosa, dovunque, con chiunque. L'Odin Teatret interagisce, esplora, attraversa confini e crea senso di appartenenza, facendo sì che ci evolviamo come persone attraverso l'arte.

Riuscite a farlo, perché lavorate, viaggiate e abitate il mondo dell'arte, da sempre.

² Cfr. su questo l'articolo di Julia Varley, *La Festuge de Holstebro: re-pensando el teatro*, per un numero della rivista spagnola «Primer Acto» dedicato all'Odin, n. 346, gennaio-giugno 2014.

Il vostro modo di vivere, qui a Særkærparken³, dopo cinquant'anni è diventato parte del DNA culturale del Comune. [...] Siete stati i primi a capire che «Maren o æ woun»⁴ è un simbolo del ruolo e dell'essenza dell'arte. L'avete capito e ne avete fatto una storia che migliora la gente.

A partire dal 1989 avete curato l'edizione di otto festival – presto saranno nove – a cui i cittadini di Holstebro hanno preso parte *alla lettera*⁵.

Tutti possono partecipare ai vostri baratti⁶ – dal Reggimento del Dragone dello Jylland fino al club del Lavoro a Maglia di Ulfborg.

Incontrate tutti con la stessa fiducia nella loro creatività e con la stessa certezza nel caos.

Per questo meritate il nostro ringraziamento.

[...] Da molto tempo nella storia del teatro c'è una pagina dedicata a voi. Avete partecipato allo sviluppo del teatro e a quello della politica culturale danese. L'Odin Teatret è, insieme al teatro per bambini, uno dei teatri danesi che più vengono rispettati all'estero [...]⁷.

Claudio Meldolesi

Riflessioni sul Teatro politico e il lavoro di Eugenio Barba

[Alla sua morte, Claudio Meldolesi ha lasciato una serie di cartelle di materiali inediti da cui Laura Mariani e Chiara Schepis (incaricata da Laura di curare per noi questi scritti) hanno selezionato alcune considerazioni sull'Odin.

Sono materiali molto particolari. Vanno da un articolo in forma quasi definitiva, anche se non pubblicato, fino a veri e propri foglietti volanti di appunti. Testimoniano un pensiero talvolta non ancora dipanato del tutto, che si esprime attraverso brani sintetici: appunti, ma pensati probabilmente da Claudio anche come una forma di frammentismo filosofico, un po' alla Benjamin. Sono materiali bellissimi e difficili. Meldolesi vi dispiega la sua capacità non solo di coniare de-

³ La via dove è ubicato l'Odin Teatret, un nome pressoché sconosciuto, per i non abitanti di Holstebro, perché l'Odin è collocato un po' fuori città, quasi in campagna.

⁴ «Maren o æ woun» è il soprannome con cui i cittadini di Holstebro hanno sempre chiamato la scultura di Giacometti che è stata comprata dal sindaco nello stesso momento in cui è stato deciso di dare ospitalità a un teatro, l'Odin, per creare una svolta nella politica culturale della città. Probabilmente è la trascrizione onomatopeica di una frase in dialetto, «Maren på en vogn», che significa Maren sul carrello. Il nome della scultura in realtà è *Maren. Donna su un carrello* («Maren. Kvinde på kærre»).

⁵ Il sindaco si riferisce alla «settimana di festa», Festuge, che l'Odin organizza per la città di Holstebro ogni tre anni. Cfr. su questo numero, la Scheda sull'Odin, nei Materiali (2), pp. 139-144.

⁶ Sui «baratti» si vedano i Materiali (6), pp. 247-250.

⁷ Ringraziamo Sabrina Martello per la traduzione del discorso del sindaco, ora conservato insieme agli altri materiali per la settimana di festa, Festuge, del 2014, OTA, fondo Odin, serie Activities-B, b.19.

finizioni fulminanti, ma anche di usarle come anticipazioni o primi sondaggi per una ricerca ancora da fare. Era come se mandasse queste sintesi frammentarie in avanscoperta.

Presentiamo qui tre diversi esempi di questi materiali, tutti relativi al problema del teatro politico, con particolare riferimento all'Odin e a Barba. Sono conservati nel suo archivio personale⁸. Vengono, rispettivamente da un articolo completato, ma mai pubblicato⁹; da uno scritto articolato, ma non finito, probabilmente degli ultimi anni; da una cartella di fogli sparsi di appunti].

1. Teatro politico in Europa

Nascendo dalla Polis, il teatro occidentale può dirsi originariamente politico, ma furono esclusi gli schiavi dalla visione dei suoi eventi [...]. Ciò invita a pensare in termini di «struttura di civiltà» il teatro europeo nella storia e a cercare il senso politico nei contrasti con la vita ordinaria, più che negli stessi incontri con le epoche rivoluzionarie. Il teatro della Rivoluzione Francese s'immiserì quanto più prese la parola distanziandosi dalle piazze, dove fermentavano impulsi che solo il Grande Attore avrebbe espresso; l'Ottobre teatrale in Russia era già nato quando esplose la Rivoluzione; il teatro Agit-Prop si fece ancora più sovversivo incontrandosi con artisti già fatti: in cerca. Non programmabile è il teatro politico, ma, d'altro canto, ragioni di rivolta sempre convivono con la vita delle scene autentiche. E se di continuo si è incontrato il nutrimento popolare con la prassi politica, il disequilibrio delle forme non si è stancato per secoli di attrarre il popolare sulle scene d'arte. Possiamo trovarlo negli innesti comunitari di Copeau e Vachtangov, i registi fondatori più solleciti nel ricambiare il dono moltiplicandone la presenza; mentre con Brecht «l'Altro» si è poi rivelato tanto nel perfezionamento Agit-Prop, che aveva dato alla Weigel la risorsa di «elevarsi» verso il basso, quanto nella valorizzazione dell'immaginario in-genuo, di per sé indotto a espressioni smisurate rispetto alla mimesi.

Agivano già come «corde dei contrari» in scena queste visioni dal basso, rettificata per focalizzare l'altrove. Il nuovo che l'Avanguardia storica non trovò, nel e con il teatro, lo trovò invece la Regia, svincolando la Polis teatrale dalle forme ereditarie, in quel meraviglioso primo Novecento che sapeva scegliere le sue radici. Sicché politica nacque la regia nel suo insieme, prossima all'umiltà del potere biologico, e tale è rinata: quando l'arte popolare in Occidente è stata devastata dalle comunicazioni tecnologiche, il Nuovo Teatro degli anni Sessanta-Settanta se

⁸ L'Archivio Privato Claudio Meldolesi è un progetto *in fieri* e nella sua fase embrionale, condotto a scopo di ricerca sotto la supervisione e la disponibilità di Laura Mariani. I documenti di seguito esposti ne rappresentano una anteprima.

⁹ Probabilmente scritto tra il 1995 e il 1998, come si può supporre dal fatto che alcuni di questi fogli riportano delle note a margine (con la data e l'anno), e dalla brochure di un progetto Odin conservata tra queste carte: Eugenio Barba, *Odin Teatret, Progetto Odin, presenza e rifiuto – Il baratto a San Vittore*, Milano, 30 novembre 1996 (nota di Chiara Schepis).

ne è dimostrato nei fatti erede-continuatore con il Living e Grotowski e poi con Barba: senza le teorie dell'antropologia teatrale barcollerebbero queste note, debitrice della sua concezione planetaria della scena come della sua arte, capace di tradurre in valori temporali le differenze dello spazio, e debitrice altresì del Brook del *Mahābhārata* e della *Tempesta*, dove la ricerca dell'originario passa per l'oltre di chi assiste. *Mistero buffo* di Fo, *Il principe costante* di Grotowski, *Antigone* di Beck, *Il Vangelo di Oxyrhynchus* di Barba e il *Mahābhārata*, queste vette del nostro teatro politico, non a caso sono animate da ogni tempo e ogni spazio: con Barba l'antropologia è giunta al teatro dalle prime domande «pre-scientifiche» dei suoi fondatori, come la storia era giunta a Fo in forma «selvaggia». Un «gestus» accomuna questi scavi teatrali dell'antico, fra loro tanto diversi, essendo originarie le attivazioni mentali che ha realizzato ciascun creatore. E ancora, l'arte extra-temporale del «corpo-mente» ci richiama alle responsabilità politiche di questo oscuro fine-millennio. [...]

Pochi concepiscono che il corpo può produrre pensieri, agendo; e come credere allora alle scoperte a occhi chiusi degli artisti? Lo stesso materialismo politico, immemore dei coinvolgimenti teatrali di Marx, Gramsci e Lukàcs, sempre più ha pensato in termini di mero *loisir* alla vita scenica: anche quando questa proseguiva da sola le rotture del '68, fin da allora pre-vedendo il crollo del socialismo reale.

Questo luogo del «cambiamento» (Brecht) continua ad agire a mani nude da tre millenni in Europa, dove gli attori ne hanno fatto una «struttura di civiltà» vivente di riformulazioni, trasformando il suo anacronismo in percezione ulteriore. Sicché se Brecht prevede la Seconda Guerra Mondiale dando vita a *Madre Courage*, la Weigel, interpretandola, rivelò quanta rovina avrebbe portato nel Sud del mondo la compromissione odierna dei paesi poveri con il grande potere e le sue guerre locali. E da «zingara» del patimento recitò: anche tornando alla fonte seicentesca del dramma.

Se la nozione di «teatro politico» ci è giunta attraverso la smentita genialità di Piscator e di Balázs, questo angoscioso fine-secolo induce a distanziarne la scaturigine: a Beaumarchais? Al *Tartufo* dell'attore-autore Molière? Al *Faust* di Marlowe? Certo hanno perso valore le soluzioni di continuità con la storia teatrale che l'Agit-Prop a suo tempo rivendicava. Ma poi? Come la lotta di emancipazione sociale si è decentrata rispetto alla cultura operaia, pur chiedendo alla cultura alternativa il coraggio, nuove esplorazioni dal suo terreno dimenticano che l'istanza «politica» qui richiamata deve ripassare per la cruna dell'esperienza teatrale in vita. Il rigore rappresentativo eticamente fondato, del resto, si è rivelato di per sé denegatore dello stato presente nei rapporti sociali e politici: non a caso ha trovato, oltre i suoi confini, altre forme e ragioni: nel Sud del mondo, dove la grande politica continua a saccheggiare, o in altre lontananze.

2. Barba regista brechtiano o ultra-Brecht

La formazione di Barba presso Grotowski non si può capire senza l'influsso brechtiano, che è suo proprio.

Direi che lo stile è grotowskiano, ma la sintassi viene dalla suggestione di Brecht. Questi voleva risvegliare l'arte dell'attore senza soffocarla ma elevandola. Di qui le categorie: l'Oriente, il dettaglio come elemento generatore, la dialettica degli opposti. Barba è riuscito a recuperare questa partitura sintattica, al di là dello stile di Brecht che voleva essere razionale e realistico: cioè la liberazione degli elementi sintattici brechtiani dal realismo ha aperto uno spazio parallelo a quello grotowskiano. Basta uno scialle – per Barba – a fare di una principessa un'ancella. Il teatro è qui ri-naturalizzato. Le forme sono diventate così la sostanza.

Mentre in Brecht erano ancora parte del Bello-Giusto che si rappresentava, Barba ha trovato la ragione teatrale nella materia delle azioni. Qui il bello crea le condizioni della rappresentazione. Ne derivano infatti lo spazio auto-generato (non contro ma oltre il teatro all'italiana di Brecht), la radicalità, l'internazionalismo, l'orientalismo, l'interculturalità (trans-culturalità come vorrebbe Nicola Savarese), l'organicità delle azioni: eliminazione degli aneddoti. Cioè da Brecht è nato un teatro oltre Brecht, perché Barba sta a Brecht come Bernini sta all'architettura rinascimentale.

Di brechtiano in Barba c'è anzitutto il primato dell'Ensemble sulla rappresentazione. Non è la ricerca ciclopica di Grotowski. È il principio che l'elemento generatore è più importante della generazione stessa. Questa è ecologia del teatro. [...]. La differenza è che Brecht lavora per giungere alla chiarezza didattica, mentre Barba lavora per verità difficili: non è vero che la dialettica svela. Essa ci apre il regno della diversità¹⁰.

Mi pare che Barba usi il modello registico di Brecht, togliendogli l'intenzione dimostrativa. Cioè è una rinascita del modello a partire dalla teatralità psicologica di Grotowski. Però il processo che porta alla forma resta quello brechtiano: precisione, dettaglio, approssimarsi allo stile per fasi. O meglio, il processo che porta Barba alla forma sembra brechtiano-stanislavskiano. Bisogna partire allora dalla scoperta finale fatta da Brecht, che era conciliare Stanislavskij con il teatro epico. Di qui la riflessione di Barba aiutata dal lavoro con attori virtuosi che gli rimandano segnali con la materia (ricordare il Brecht che amava contraddittoriamente gli attori).

Vi sono innovazioni sostanziali nella riflessione pratica di Barba su Brecht: produzione non istituzionale, non primato della drammaturgia, nuova polarizzazione ideologica, l'oscuro complesso contro il chiaro. Da questo punto di vista Barba è l'erede opposto di Müller. Eugenio lavora sulla percezione: «Rispettare la logica della vita. Tutto il tempo è come se vedessi il cuore che batte e questi battiti

¹⁰ In un altro «foglietto» sciolto, ritrovato tra le carte dell'archivio, nella stessa cartella etichettata «Teatro e Antropologia», Meldolesi appunta una riflessione di Barba: «Barba: “nella ritualità di gruppo, ognuno ha un suo portamento e movimento. Il rito nel teatro collega i contrari, quindi è ora di élite, ora di base”. Obiettivo di Barba è *creare zone franche* che si mostrano poi al montaggio – 1996» (nota di Chiara Schepis).

non sono inconsapevoli per lo spettatore. Dall'altro lato tu lavori secondo la logica del teatro. Perciò l'attore non deve coprire la vista dello spettatore»¹¹.

Stante questa ambivalente premessa, prima o poi diventa fondamentale per l'attore il monologo interiore o la sottopartitura¹². Altrimenti diventa ingovernabile. Ancora Barba: «Io sto facendo uno spettacolo sull'amore (amore di e per un padre, di e per una madre, di e per un amico etc.). Ciò fa coincidere carnale e spirituale; si può amare un amico in certi momenti, come si ama una donna». Ecco la necessità di una sottopartitura. [...]

«Barba è maestro di registi, mentre Brecht lo era di drammaturghi». E gli attori?

Drammaturgia dell'attore per Barba vuol dire: come l'attore propone al regista frammenti rapportati a un tema¹³. C'è una drammaturgia di impulsi, semplicemente suscitatrice di impulsi.

Perciò si può dire che per Barba Grotowski è stato maestro ideologico, Brecht è stato maestro artigiano, l'autodidattismo rimane però come Dominante.

Il processo di Eugenio è poetico come quello di Brecht. Barba lavora per concentrazione, somma dinamiche fino a sovvertire il linguaggio concettuale.

3. Frammenti

Dice Eugenio: «Il teatro è ristabilire l'esperienza. L'esperienza è simultanea e se la concettualizzi la impoverisci. Il teatro è una treccia: da un lato la treccia dell'esperienza, dall'altro quella dell'espressione». In *Kaosmos* c'è Jan¹⁴ seduto davanti a una porta. Così bisogna guardare. Poi arriva l'altro. Il Guardiano non reagisce alla sua presenza: chi è l'animatrice delle marionette? È come se noi manovrassimo personaggi e situazioni cinque minuti prima dello spettacolo; quella scena rispecchia le relazioni tecniche e di solidarietà fra gli artisti che vanno in scena.

Qui si dice: «Sette volte dovrai nascere». La scena è costruita come un balletto, dunque su le relazioni possibili che spingono poi lo spettatore a interrogarsi. Poi c'è un personaggio che si presenta: fustigato, schiaffeggiato in Chiesa. È letterale ciò che avviene: stai mostrando una via crucis. Mentre è un regista che vuole fare una «Vita di Cristo» in competizione con Dreyer. Poi vedi il Guardiano della

¹¹ Si tratta molto probabilmente di una dichiarazione di Barba (nota di C. S.).

¹² A proposito della sottopartitura un altro «foglietto» riporta questa annotazione: «Appunti sottopartitura. Torgeir (Wethal) non ci crede come Julia (Varley): la partitura è per lui il materiale che si trasforma insieme al regista. Nasce dalla composizione personale delle azioni improvvisate». (nota di C. S.). Le riflessioni di Wethal sulla sottopartitura, su quel che sta sotto il lavoro del personaggio (per le quali si vedano i Materiali [8]) sono complesse: Torgeir sembra suggerire che la sottopartitura non sia necessaria perché l'attore può e deve riempire la sua eventuale assenza anche in un secondo momento, a partire da una situazione e da uno spettacolo già compiuti.

¹³ Datato 06/06/1996 (nota di C. S.).

¹⁴ Jan Ferslev, attore e musicista dell'Odin Teatret.

porta, gli attori che si preparano allo spettacolo, c'è il regista che dice: «Questa è la situazione ma noi faremo in altro modo».

Così hai rotto la situazione presente e hai aperto un'altra strada.

Così hai preso per suggestione lo spettatore.

E poi gli dai altro: il danese con i suoi tic, l'accento lombardo... Tu hai creato il caos, puoi spingerlo, puoi interromperlo. La cattiveria di questo spettacolo sta nell'aver sedotto il pubblico e poi [... parola incomprensibile].

Barba: il teatro segue un doppio processo di socializzazione: quello degli artisti e quello degli spettatori. Processi così distinti che gli artisti più grandi possono aver paura degli spettatori¹⁵.

Il teatro è fatto per lo spettatore, il rito no.

Le scoperte a teatro sono di relazione, non di identità.

Vedendo Barba a lavoro viene da pensare che il teatro ha sempre a che fare con l'infanzia, con la poesia dell'infanzia. L'infanzia greca di cui diceva Marc B¹⁶ o l'ingenuità di Brecht. Come un tuffo a ritroso che *permette di essere come si è stati*. Riscoprendosi.

Per questo amo il teatro.

Iben Nagel Rasmussen

Itsi Bitsi

[Il teatro degli anni Settanta, e particolarmente il terzo teatro, anche se non solo quello, potrebbe essere oggetto di studio anche per storici dei movimenti politici e sociali. È stato un fenomeno rilevante, una delle forme di resistenza sotto la cui pressione si sono sfaldate le barriere tra politica e vita privata. Una delle forme di rivolta «politica» che investivano e occupavano altri spazi, non solo quelli canonici. È un fenomeno che riguarda non solo gli attori, i registi, i gruppi del cosiddetto «terzo teatro», ma anche una buona parte dei loro spettatori.

Nel corso di quegli anni, in molti paesi si è poi replicato un mutamento che era stato tipico anche del decennio precedente: uno spostamento della ribellione verso la droga – o, in paesi come la Germania o l'Italia – verso il terrorismo. Per un certo periodo il teatro è stato dunque una forma di rivolta non canonica e forse anche un polo alternativo rispetto a droga, terrorismo o altre forme di violenza.

Itsi Bitsi è una narrazione autobiografica degli anni di giovinezza della sua interprete, Iben Nagel Rasmussen. Racconta un'epoca, l'inizio degli anni Sessanta, e lo scivolamento dalle marce per la pace alle sperimentazioni con stupefa-

¹⁵ Annotazione su una affermazione di Barba, appuntato con la dicitura «T e ss», ovvero Teatro e Scienze sociali (nota di C. S.).

¹⁶ L'abbreviazione sembra indiscutibilmente riferirsi a Marc Bloch, molto amato e molto letto da Meldolesi. Il riferimento all'infanzia greca rimane non chiaro.

centi. Anche perciò ci è sembrato essenziale aggiungerlo alle altre riflessioni su teatro e politica

Inoltre, Itsi Bitsi, è forse l'unico esempio della dirompente forza politica degli spettacoli dell'Odin che vive autonomamente anche sulla carta, e non solo attraverso descrizioni e commenti.

È uno spettacolo nato nel 1991, ancora in repertorio. Il testo, che riportiamo con qualche taglio, è di Iben Nagel Rasmussen. Gli attori sono Iben Nagel Rasmussen, Jan Ferslev, Kai Bredholt. Regia e montaggio del testo di Eugenio Barba. Nel programma di sala Itsi Bitsi viene così presentato: «Due giovani vissero insieme l'inizio degli anni Sessanta: attività politica, viaggi, droga. In cosa si credeva a quei tempi? Perché è finita male per tanti? Uno dei due, Eik Skaløe, il primo poeta beat a cantare in danese, si è suicidato in India nel 1968. L'altra, Iben Nagel Rasmussen, attrice dell'Odin Teatret dal 1966, riflette sul senso della sua vita di oggi e, attraverso i personaggi dei suoi spettacoli, la confronta con le visioni e gli avvenimenti di quel tempo»].

IBEN (con il costume del Trickster)¹⁷

Eik venne e disse: addio
 ci vedremo ancora,
 un viaggio senza pari
 comincia al tramonto.
 Lo salutammo.
 E gli augurammo buona fortuna.
 Rimanemmo in silenzio
 e lui partì per altre terre.
 Aspettammo a lungo
 sue notizie,
 gli mandavamo denaro
 così, se voleva, poteva tornare.
 Ma lui si inoltrò verso oriente
 su strade di luce verso un fine sconosciuto
 mentre il cielo da noi era blu di autunno
 e i vestiti odoravano di falò notturni.
 Un giorno, l'inverno seguente,
 ricevammo un triste messaggio
 da parte di un indiano sconosciuto,
 attraverso un amico che veniva da là.
 Avevano trovato Eik una sera
 ai margini della giungla, tra la terra rossa,
 con un kaftano giallo stracciato

¹⁷ Il Trickster è una figura metà folletto metà Arlecchino, che viene da uno spettacolo precedente dell'Odin, *Talabot*, 1988.

nient'altro: era morto.
 Calò un silenzio nella stanza.
 La conversazione ammutolì.
 Ma fuori la neve.
 Cadeva, tranquilla.
 (*Danza, in abito da sera nero, sulla musica di Kai e Jan*).

La storia deve essere raccontata. Ma quale storia? Ho provato più volte, ma ogni volta mi sono detta: no, anche se non dirò una sola parola non vera, non sarà mai il vero racconto di quello che accadde. E così ho rinunciato, con un senso di impotenza verso le parole, le parole che erano così importanti nel mio rapporto con Eik, che a volte *erano* il rapporto.

Eik morì... Lo venni a sapere a Saunte, la notte di Capodanno. Il primo dell'anno feci una passeggiata con Torgeir, mano nella mano. Era caduta la neve. L'aria era limpida, serena. Senza Eik. E senza parole.

(*Assume la figura dello Sciamano*)¹⁸

Vi sono delle forze buie in cui si è ciechi. E vi sono delle forze buie che danno conoscenza. Siamo portati da forze buie – non sappiamo dove. Nel 1976 recitai il ruolo di uno sciamano. Lo sciamano può cambiare il suo stato di coscienza e viaggiare in quella parte della realtà che normalmente è nascosta. Lo spettacolo *Vieni! E il giorno sarà nostro* raccontava dell'incontro tra gli indiani e i pionieri. «Civilizzati» e «selvaggi» si affrontano, si cercano, si combattono. Si appropriano l'uno di ciò che appartiene all'altro. Lo spettacolo è come un viaggio. Le esperienze che hanno messo radici in noi diventano testimonianza e rivelano che chi è diverso inquieto, viene respinto, trasformato in oggetto di divertimento, e distrutto. [...]

(*pausa*)

Fu nel buio che incontrai Eik per la prima volta. Nel 1961, durante la campagna contro la bomba atomica. Era notte, eravamo andati insieme ad attaccare manifesti e fummo fermati dalla polizia. Lui ringhiò un bel po', ma fu ignorato. Un piccoletto dal ciuffo rosso.

Eravamo un gruppo, ci eravamo conosciuti durante la marcia di Holbak. Artisti, operai, intellettuali, studenti. In che cosa credevamo a quei tempi, quando marciavamo per giorni e giorni o rimanevamo sdraiati per ventiquattro ore davanti al Municipio? Credevamo che servisse a qualcosa.

Partecipavamo alla creazione di una società aperta, una nuova comunità senza armi. Il ghiaccio della politica del dopoguerra si stava sciogliendo. Eravamo in tanti che alitavamo e alitavamo sul ghiacciaio per farlo partorire, e il ghiaccio partorì: i figli dei fiori, la musica folk, la musica rock, nuovi modi di vestirsi, nuove parole.

¹⁸ La figura dello sciamano era impersonata da Iben Nagel Rasmussen nello spettacolo *Come! And the day will be ours (Vieni! E il giorno sarà nostro)*, 1976.

Eik ed io abitavamo insieme. A volte eravamo in dieci sul nostro letto. Leggevamo, discutevamo, ascoltavamo Bob Dylan. Eik scriveva e scriveva. L'ho visto scrivere durante tutto il tempo che l'ho conosciuto: poesie, novelle, articoli, lettere.

Non ricordo con precisione come la politica scivolò via dalle nostre vite. Vivere in Danimarca era ormai troppo facile per noi, tra parole e opinioni che non affondavano più in niente di reale. Furono i viaggi o fu la droga a modificare il nostro modo di vedere il mondo, a cambiare l'intera nostra vita? I viaggi ci fecero conoscere l'insicurezza. Non avevamo mai sofferto la fame, prima, mai vissuto senza un tetto, gelando di notte, sempre sulla strada, solo con una chitarra e un cappello per raccogliere il denaro. Sulla Costa Azzurra, in Italia, in Spagna. Sulla nave, con mille stelle sopra di noi, Eik indicò nel buio: «Iben, l'Africa. Siamo via dal mondo in ordine, freddo, mediocre. Siamo via dalla Danimarca».

Eik suonava e io raccoglievo denaro. Deserto-nei villaggi... deserto-nelle città... deserto... Marocco, Algeria, Tunisia, Libia. Deserto. I beduini ci offrivano latte di capra. Gli uomini proponevano denaro a Eik per avermi. Le città erano sporche. I musei troppo grandi. Sedevamo nelle macchine che ci prendevano e vedevamo il sole dipingere dello stesso colore il cielo e la terra. Egitto, Libia, Turchia, Grecia. Io ero incinta, suonavamo nei bar e nelle strade per pagare il muostroso aborto dove vidi il viso di Dio senza amore come una caricatura di me stessa. L'estate stava finendo. Avevo nostalgia del nord: della pioggia, delle nuvole, del vento, della neve. «Odio il pensiero dell'autunno in Danimarca», diceva Eik.

Il mio primo viaggio all'estero fu in Germania. Eik andò in Francia. Ritornò più sicuro di sé, provocatorio nel modo di vestirsi, i suoi capelli rossi lunghi più di quel che allora era permesso. Aveva con sé alcune pillole che si potevano comprare senza ricetta in Francia: la nostra prima anfetamina.

La prima volta che fumai hascisc fu un'esperienza terribile. Il mondo intorno si sbriciolò, il mio corpo scomparve ero esclusa dall'insieme degli uomini. Sentivo dei passi che sembravano il ticchettio dell'orologio della morte.

Mi bucai con morfina un pomeriggio a Hjortekaer. Sentii un rombo, un baleno che come un orgasmo penetrava in tutto il corpo.

Un benessere indescrivibile mi fece rilassare e sorridere, sorridere quel sorriso beato della donna che avevo visto nell'autobus, in sogno, in Africa del Nord, lei che cantava in modo così bello.

Eik fu arrestato dalla polizia. Anch'io. Rimanemmo in prigione una settimana.

Vivevamo con le tapparelle abbassate in appartamenti prestati. Mangiavamo anfetamina a cucchiari, ci bucavamo con morfina e dexedrin. Scivolammo nella criminalità: scassinavamo farmacie dove prendevamo anche il denaro dalla cassa. Ci accanivamo sulle nostre vene e su quelle degli altri per poterci bucare. Le vene delle braccia erano distrutte. Ci bucavamo nelle mani, nelle gambe, nei piedi, nelle parti più impensabili del corpo. A volte occorreva più di mezz'ora per entrare nelle vene, minuti di disperazione fino a che il sangue, come un piccolo serpente, era aspirato dall'ago e si mescolava con il liquido nella siringa.

[...] Una sera Eik si mise ad osservare le stelle che erano spuntate. Conosceva il loro nome. Mi disse: sono unite da legami invisibili, da forze che le fanno dipendere l'una dall'altra. La loro marcia, che a noi sembra lenta, è veloce e le arroventa. Si consumano ardendo. Per questo splendono.

Quando entrammo in contatto con le droghe credemmo che cominciasse una rivoluzione della mente. Per alcuni le droghe erano un gioco, per altri una fuga, per altri ancora un modo per incontrare Dio. Ma, senza accorgersene, il mezzo si trasformò in un fine. Le droghe, che dovevano spalancare le porte, divennero porte sbarrate. Alcuni si trovarono dalla parte sbagliata quando le porte cominciarono a chiudersi [...].

Eik una volta mi ha scritto: bisogna parlare con cautela, le parole sono fragili, si sbriciolano sulle labbra e rifiutano di esprimere tutto quello che sentiamo e pensiamo [...].

Ricordo ancora come Eik sussurrasse: «non dobbiamo mai diventare freddi e cinici, vuoti dentro». Se Eik ci vedesse, riuscirebbe a scorgere la piccola fiamma che cerco di proteggere e che parla attraverso le figure che rappresento, quello che gli altri chiamano «teatro»?

Ferdinando Taviani
IL TEATRO CHE VIVE A HOLSTEBRO
1983

[Estratto dal volume Teatro danese del Novecento, Roma, Bulzoni Editore, 1983. Nell'83, Taviani era consigliere letterario dell'Odin ormai da qualche anno. Aveva preso il posto del danese Christian Ludvigsen. La presenza di Taviani nell'Odin ha le sue radici in un più spiccato interesse di questo teatro per incontri e scambi con altri gruppi teatrali, magari meno noti o visibili, ma consonanti dal punto di vista del senso, della vita e anche della tecnica teatrale. Da parte sua, Taviani accentua ed elabora il volto più «politico» dell'Odin, come abbiamo visto, in forme molto differenti].

In che senso l'Odin Teatret è un teatro danese? In che senso, cioè, si può affermare che la sua cittadinanza giuridica corrisponda alla sua nazionalità?

Non sono domande futili, né riguardano un problema collaterale d'uno dei maggiori teatri del nostro tempo. Pongono, invece, direttamente, il problema del significato sociale del teatro. Per secoli, infatti, tale significato è stato visto in stretta relazione con l'appartenenza del teatro ad una città, ad una regione, ad una nazione. Dalla Comédie Française al Berliner Ensemble, dal Piccolo Teatro della città di Milano al Théâtre National Populaire, l'anima dei grandi teatri è sempre parsa la loro radice nazionale e cittadina: l'aver casa, stabilità, patria. Il che non vuol dire limitazione, perché più profonde sono le radici, più la fronda può espandersi e superare i confini nazionali per raggiungere pubblici lontani e culture diverse. Il modello di questo teatro che si radica e si espande come un albero è il teatro classico ateniese, così ateniese da essere universale, il teatro in cui i teatri occidentali moderni hanno sempre voluto riconoscere le proprie origini.

Si potrebbe pensare che l'appartenenza di un teatro ad una ben precisa nazionalità, il suo riconoscersi in una patria, sia la base di un solo tipo di teatro, quello che si specchia nell'illusoria immagine del «teatro pubblico», del teatro come «servizio» sociale o come tribuna d'una intera comunità, quel miraggio, cioè, che dagli illuministi giunge

fino ai loro incerti epigoni nostri contemporanei. Ma non è così. Se ci rivolgiamo ai due teatri che più hanno segnato la storia del teatro contemporaneo e che più si sono allontanati dalle illusioni e dalle ipocrisie del «teatro pubblico» – mi riferisco al Teatro-Laboratorio di Wroclaw fondato da Grotowski ed al Living Theatre – vediamo che il loro profondo carattere nazionale è proprio ciò che nutre o nutrirà la loro vocazione al viaggio, all'esplorazione, allo spaesamento fisico e culturale.

Domandiamoci se il teatro di Grotowski sia profondamente polacco o se il Living sia profondamente americano: la risposta non potrà che essere immediatamente positiva, tanto ovvia da non apparire neppure interessante.

Allora possiamo tornare a domandarci: è danese l'Odin Teatret? E se non lo fosse, cosa sarebbe?

Eugenio Barba, colui che non solo ha fondato e dirige l'Odin, ma colui che ne formula la coscienza verso l'esterno, traducendo in parole ed immagini ciò che lui e i suoi compagni vivono nella consapevolezza di un'esperienza in atto, da qualche anno parla della storia dell'Odin Teatret come della storia di emigranti.

I due ultimi grandi spettacoli dell'Odin, *Come! And the day will be ours* e *Ceneri di Brecht*, sono anche una riflessione sull'emigrazione, o almeno come tali apparvero a Barba quando, subito dopo averli terminati, si fermò a considerare il cammino percorso e ne scrisse¹.

Lo scrittore danese Peter Elsass, occupandosi della vita da emigranti e riconoscendo come «emigrazione» la condizione di molte persone e di molti gruppi incontrati nel corso dei suoi viaggi e delle sue inchieste, dichiara il suo debito verso l'Odin Teatret e verso l'idea del teatro come emigrazione².

Ma un emigrante, proprio perché tale, appartiene ad un paese preciso: il paese da cui è costretto a partire o da cui sceglie di andarsene.

Se il teatro dell'Odin è un teatro emigrante, qual è, allora la sua terra d'origine [...]?

Alle ragioni che spingono a negare il carattere nazionale e cittadino dell'Odin Teatret possono contrapporsi altrettante ragioni ugualmente forti. È vero che né l'origine dei suoi componenti, né il repertorio, né la

¹ Cfr. Eugenio Barba, *Roots and Leaves*, in Tony D'Urso e Ferdinando Taviani, *Lo straniero che danza*, Torino, Studio Forma, 1977 (edizione francese: *L'étranger qui danse*, Rennes, Maison de la Culture, 1977); e Eugenio Barba, *Dialoghi su Brecht*, in Eugenio Barba, *Il Brecht dell'Odin*, Milano, Ubulibri, 1981.

² Cfr. Peter Elsass, *Emigrantliv*, København, Gyldendal, 1981.

lingua o la tradizione di lavoro legano l'Odin alla Danimarca, ma si può dire che a legarlo sono caratteri ancor più profondi ed individuali.

È la stessa fisionomia dell'Odin a portare indelebili i segni della storia e della cultura danese.

Quando, agli inizi degli anni Sessanta, la Danimarca si dette per la prima volta un ministero per la Cultura, e le attività teatrali cessarono di dipendere in parte dal ministro dell'educazione e in parte dal ministero della Giustizia, e quando Julius Bomholt tracciò il programma di un intervento pubblico per il progresso della cultura che era forse il più avanzato ed ardito allora esistente in Europa, fu la municipalità di Holstebro la prima a rendersi conto delle conseguenze che una nuova politica culturale poteva avere per quel complesso di fattori che oggi viene chiamato «qualità della vita».

Al «modello Holstebro» vengono oggi dedicati dei libri, si riconosce ormai in Kaj K. Nielsen, il suo sindaco, l'esempio di un amministratore che ha saputo precorrere i tempi, ma è facile capire che vent'anni fa dovette essere non solo difficile, ma impopolare una azione culturale che, più che proporsi la diffusione capillare della cultura, sembrava intenzionata a dar carta bianca ad attività artistiche d'avanguardia o sperimentali. Ciò che occorre sottolineare, infatti, non è tanto il fatto che Holstebro aveva intrapreso una politica culturale, ma che tale politica era contro gli indirizzi allora prevalenti in Europa, non seguiva i progetti pilota di cui scrivevano e discutevano gli ideologi appassionati al problema del rapporto Arte-Società. Kaj K. Nielsen, dopo l'acquisto dimostrativo di una statua di Giacometti continuò a difendere una linea d'azione che non dotava la città di servizi culturali, ma che soprattutto tendeva a creare le condizioni perché, nella città, crescessero nuove e autonome esperienze culturali ed artistiche. Ora, un «servizio culturale» si sa che cosa è e cosa deve essere, risponde alla logica dell'amministrazione basata sul prevedere e quindi sul provvedere. Va contro questa logica, invece, dare spazio ad esperienze in erba, sostenere non un programma artistico, ma la presenza di artisti liberi di fare i propri programmi: questo vuol dire provvedere alla crescita dell'imprevedibile. Una politica è irresponsabile se non cerca di prevedere il futuro. Ma una politica culturale è irresponsabile se vuole prevederlo. Per questo, in genere, le buone amministrazioni fanno delle cattive politiche culturali, e le cattive amministrazioni ne permettono di migliori.

La stranezza del «modello Holstebro» consisteva, negli anni Sessanta, nel connubio di una buona amministrazione e di una politica culturale indirizzata a permettere l'imprevedibile, o – con altre parole – capace di concordare la presenza di un teatro senza concordarne i programmi.

L'Odin divenne, così, il paradosso di un teatro sostenuto dalla municipalità, un «teatro cittadino», ma non un «teatro pubblico». Era un piccolo gruppo sconosciuto ai più che presto cominciò a svolgere un'attività di diffusione della cultura teatrale e di trasmissione di esperienze artistiche d'alto livello, senza confronti per qualità e invenzione nel panorama internazionale del teatro di quegli anni, ma che si rivolgeva all'ambiente del teatro professionale scandinavo e aveva quindi scarso interesse per la popolazione di Holstebro.

Solo dopo molto tempo, dopo molte critiche aspre e sprezzanti, dopo assemblee popolari burrascose in cui il sindaco Nielsen dovette assumersi pubblicamente le proprie responsabilità e garantire con il proprio prestigio i giovani venuti a fare un teatro incomprensibile in una cittadina di poco più di ventimila abitanti, i frutti anche per la città della presenza dell'Odin Teatret poterono essere visibili. E si può essere certi che nessuno, né Nielsen né Barba, avrebbe potuto prevedere, nei primi anni, quali sarebbero stati i frutti³.

I luoghi comuni dicono che le radici culturali di un artista o di un gruppo di artisti si rivelano attraverso i temi che essi affrontano nelle loro opere, attraverso la lingua che usano, la tradizione espressiva a cui si riconnettono, i miti e la storia su cui riflettono. Ma c'è qualcosa di più profondo del repertorio drammatico e della tradizione recitativa che caratterizza la vita di un teatro: è il suo atteggiamento di fronte alla società che lo circonda, lo schema della sua azione, il modo in cui risolve il rapporto fra la sua vita interna e le sue manifestazioni esterne.

È a questo livello che l'Odin, un gruppo apparentemente sradicato, rivela le sue radici danesi. Né i temi che gli spettacoli dell'Odin affrontano, né il suo modo di far teatro possono ricollegarsi ad una tradizione nazionale; ma i suoi atteggiamenti di fondo, il suo modo di reagire ed adattarsi alle circostanze interne ed esterne sembrano spesso riecheggiare quei principi stessi per cui il gruppo trovò casa in Danimarca.

Se si guarda, con l'occhio attento a questi dati, quell'enorme complesso di attività che l'Odin Teatret ed Eugenio Barba hanno sviluppato nel corso di quasi vent'anni e che hanno profondamente segnato la cultura teatrale contemporanea, se si cerca, cioè, un minimo comune denominatore per i seminari organizzati dall'Odin a Holstebro con la

³ Cfr. Eugenio Barba, *I rapporti con la città*, in *Il libro dell'Odin Teatret*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Feltrinelli, 1981 (terza edizione, la prima è del 1975), pp. 56-66. Cfr. anche Ingvar Holm, Viveka Hagnell, Jane Rasch, *Kultur modell Holstebro. Studier över Kulturpolitik och teater i en danske stad*, Lund, Bo Cavefors Bokförlag, 1976.

presenza dei maggiori pedagoghi del teatro occidentale ed orientale; per la pratica del «baratto» di teatro prima nell'Italia del Sud e poi in diversi paesi dell'Europa e dell'America Latina; per gli incontri internazionali di teatri emarginati (Terzo Teatro) svoltisi in Jugoslavia, Italia, Perù e Spagna; per la scuola Internazionale di Antropologia Teatrale diretta recentemente da Barba in due pubbliche sessioni a Bonn nell'ottobre dell'80 e a Volterra dall'agosto al settembre dell'81, se, insomma, si cerca di abbracciare con un unico sguardo azioni così differenti e lontane nel tempo, si scopre che alla base della loro fertilità non c'è soltanto un'originalità di pensiero ed una grande capacità strategica, ma c'è, soprattutto, quel semplice principio di politica culturale che suona come un paradosso e che aveva permesso il paradossale crescere dell'Odin a Holstebro come teatro cittadino senza obblighi verso la città: una politica culturale concepita come organizzazione del terreno adatto alla crescita di risultati imprevisti⁴.

Questo semplice principio segna la diversità dell'Odin rispetto agli altri teatri cittadini, negli anni Sessanta. E, in seguito, la diversità della sua azione trasformatrice e concreta, capace di allargarsi a macchia d'olio rispetto all'attività di ricerca di altri laboratori teatrali.

Il principio è semplice e, proprio per questo, più unico che raro: è il principio della pazienza e della temperanza in campo culturale.

Ciò che comunemente si intende per politica culturale spesso non è altro che intemperanza nel presumere di poter dominare i risultati della propria azione, di poterli preordinare ad un fine.

In campo strettamente teatrale, l'intemperanza spinge a credere di poter organizzare non solo le azioni dello spettacolo, ma anche i significati che esso assumerà nelle memorie degli spettatori.

Nel campo ristretto d'un gruppo teatrale, l'intemperanza nutre la tentazione di subordinare le aspirazioni private dei suoi membri ai grandi fini che il gruppo si propone.

L'Odin, come teatro e come micro-società, pratica principi opposti: accetta programmaticamente che i significati che gli attori ed il regista danno allo spettacolo non coincidano con i significati che lo spet-

⁴ Per i seminari tenuti dall'Odin a Holstebro cfr. i diversi numeri della rivista pubblicata dall'Odin («Teatrets Teori og Teknikk») e *Il libro dell'Odin Teatret*, cit. Per il «baratto» e la permanenza dell'Odin Teatret nell'Italia del Sud cfr. *Lo straniero che danza*, cit. e Eugenio Barba, *The Floating Islands*, Holstebro, Drama, 1979 (edizione francese: *L'Archipel du Théâtre*, Carcassonne, Contrastes, 1982). Per gli incontri internazionali del Terzo Teatro e per l'International School of Theatre Anthropology cfr. Eugenio Barba, *La corsa dei contrari*, Milano, Feltrinelli, 1981 e *La scuola degli attori*, a cura di Franco Ruffini, Firenze, la Casa Usher, 1981.

tacolo assumerà per gli spettatori⁵; e fonda la propria coesione interna sul diritto a non essere altruisti e a concepire il gruppo in funzione dell'individuo e non l'individuo in funzione del gruppo.

Forse non sarebbe errato affermare che in questi principi così poco comuni ai teatri e all'ideologia teatrale del nostro tempo risiede il carattere nazionale dell'Odin, la sua indole profondamente danese.

Ma già ci sentiamo insoddisfatti, di fronte ad un'affermazione di questo tipo. Essa sembra stendere un velo idillico sull'estraneità di cui all'inizio si parlava. [...] Non solo è vero che la funzione sociale del teatro è stata, per secoli, vista in relazione con la sua appartenenza ad una città o ad un paese preciso; non solo l'indole dei diversi teatri si è a lungo configurata come tradizione nazionale, ma anche le grandi riforme della fine del secolo scorso e dell'inizio del nostro si sono definite, innanzi tutto, come scarti e deviazioni da una linea nazionale di teatro.

Non è, quindi, privo di significato il momento in cui la tendenza dei teatri accenna a arrovesciarsi, a mettere in secondo piano il problema del loro carattere nazionale (appartenenza o distacco) e a lavorare, quasi, alla cosciente perdita della propria nazionalità. All'emigrante si sostituisce [...] lo straniero: colui che è dappertutto straniero.

Questo passaggio da una tendenza all'altra potrebbe anche essere definito, in termini culturalmente più tradizionali, come il passaggio dal teatro come luogo di rappresentazione al teatro come luogo di trasformazione.

Quando, alla fine degli anni Sessanta, l'Odin, il primo Teatro Straniero, divenne di colpo famoso apparve come un esempio al limite, un laboratorio quasi monacale che viveva in fondo alla Danimarca. Proprio perché i risultati della sua ricerca parvero eccezionali, non ci si chiese di quale più diffuso mutamento quel gruppo fosse un sintomo.

Dopo pochi anni, molti gruppi sorsero in diverse parti del mondo, gruppi per i quali il teatro (a differenza di ciò che era stato nella tradizione che li aveva preceduti e di ciò che continua ad essere nelle zone più rispettate e protette della Cultura) non è più un processo di integrazione, rappresentazione, rispecchiamento o contrapposizione rispetto

⁵ Nel pubblicare, nel 1974, una scelta delle lettere ricevute da spettatori dello spettacolo *Min fars hus* (*La Casa del Padre*), Barba scriveva: «Si tratta di questo: reazioni di spettatori che – a casa – in una situazione di sicurezza, e di propria volontà, sentono il bisogno di fissare sulla carta le proprie impressioni [...]. Nel loro linguaggio personale e suggestivo richiamano alla prudenza tutti i capi che, in nome del popolo, giudicano e decidono ciò di cui il popolo si deve interessare, su cui deve riflettere e da cui può lasciarsi commuovere» (*Breve til Min Fars Hus*, numero del giugno 1974 di «Teatrets Teori og Teknikk»).

alla società circostante, ma, innanzi tutto, un mezzo per divenire, nel suo stesso seno, stranieri, o per conservarsi tali.

Sono gruppi di autodidatti, che spesso non si ricollegano alle tradizioni nazionali né per svilupparle né per distaccarsene, spesso composti di persone di origini geografiche e culturali diverse, gruppi che possono vivere nell'uno o nell'altro paese, fra gente che parla l'una o l'altra lingua. Il loro teatro non nasce da quello che li ha preceduti. Approdano al teatro spinti dall'onda di profondi mutamenti sociali.

All'inizio degli anni Sessanta l'Odin visse, da precursore, questa tendenza. Oggi, per la coscienza che ha raggiunto e per la coerenza con cui ha saputo dedurre dalla propria condizione una linea d'azione atta a cambiare gli ostacoli in punti d'appoggio, è quasi l'emblema d'un mutamento avvenuto nel teatro.

Ora cominciamo a intravedere che l'Odin non è né un teatro con una patria, con una terra cui appartenere, né un teatro apolide o emigrante in terra straniera. È un teatro che costruisce lentamente, fin dai suoi primi anni di vita, le condizioni per non *appartenere* al mondo in cui vive.

In termini teatrali ciò significa costruire le condizioni per poter percorrere – da attori – il pianeta, senza essere incatenati ad un solo pubblico. È quanto, in anni recenti, ha intrapreso a fare, in forme laboratoriali che rivestono un enorme interesse, Peter Brook, che offre, così una riprova dell'inversione di tendenza per cui il teatro da cittadino vuol farsi, nel nostro tempo, straniero.

In termini di gruppo, ciò significa tendere all'autonomia piuttosto che all'integrazione, alla trasformazione piuttosto che al potenziamento di sé. [...]

Di fronte a questo teatro che educa stranieri, o che educa i cittadini a divenire stranieri, le immagini in cui si è riconosciuto per anni ed anni il teatro europeo appaiono sbiadite: appartengono ad un'altra condizione della città, come architetture desuete. Portano il segno, anacronistico, di un teatro che vuole educare cittadini, che vuole amalgamarsi piuttosto che individuarsi.

Un antico precetto insegna che bisogna essere *nel* mondo in cui si vive senza essere *di* quel mondo.

Forse l'antico precetto che spinge a non appartenere al proprio posto, alla propria casa, diventa oggi un precetto di semplice saggezza umana, senza risonanze trascendenti.

Forse è per questo che, di fronte alle comodità, alle angosce e alla violenza che segnano il saldarsi d'una cultura planetaria, trova la sua più chiara e materiale risposta in teatri che si fanno stranieri.

MATERIALI (6)

Lontano dal teatro

Tony D'Urso: Odin in Sud Italia, 1975; lettere sulla pratica del «baratto» di Gianandrea Piccioli e di Eugenio Barba (1975)



Immagine 6 – Iben Nagel Rasmussen e una donna al telaio nel corso della presenza dell'Odin Teatret in Sardegna. Ollolai, 1975. Fotografia di Tony D'Urso (OTA, fondo fotografico, serie cartacea, sottoserie Journeys and Barts, b. 2 (2/2)).

Samantha Marenzi: *La composizione di una fotografia è il frutto di una selezione. Il fotografo non riempie uno spazio vuoto, osserva una molteplicità di elementi e ne estrae un frammento, la cui organizzazione è l'incontro tra un fatto che avviene e la prospettiva scelta per riprenderlo.*

La lettura di una foto procede in due direzioni. Verso l'esterno, fuori dai confini dello scatto, dove troviamo le spiegazioni. E verso l'interno, seguendo le linee e i rimandi, le luci e le ombre, le traiettorie in movimento dentro all'im-

magine fissa. Un vettore può premere più dell'altro, ma raramente una bella fotografia può accomodarsi su una sola delle due sponde, neanche nel reportage, dove il nesso con gli accadimenti esterni è determinante.

In questo movimento tra ciò che avviene dentro e fuori i margini della fotografia c'è un atletismo visivo, che spesso determina l'efficacia di un'immagine. Ma cosa c'entra il reportage con le fotografie a cui il teatro consegna la sua memoria?

Tony D'Urso è stato il testimone di molte avventure dell'Odin Teatret, prestando la sua macchina fotografica all'osservazione di situazioni teatrali che uscivano dal contenitore dello spettacolo. Un «reporter teatrale», e un compagno di strada. Al primo incontro con l'Odin, nel 1973, al Festival Bitef di Belgrado, aveva realizzato delle fotografie dall'alto dello spettacolo Min fars hus che erano piaciute a Barba, nonostante la sua diffidenza iniziale. Da lì, per venti anni, D'Urso ha seguito l'Odin in giro per il mondo, partecipando alle attività del gruppo in quella fase di apertura, di incontri, di viaggi, di scambi.

Sono quasi 11000 le sue immagini conservate negli Odin Teatret Archives. Undicimila scatti che condensano l'energia dell'attore, e che formano un patrimonio visivo articolato nel tempo, una biografia iconografica del gruppo, la mappa delle sue storie e della sua geografia.

Ollolai, 1975. La vicinanza e la differenza tra due donne al lavoro portano dentro i bordi dell'immagine una lunga storia fatta di incontri e scambi tra comunità umane, tra culture, tra persone. Una figura bianca, in controluce, il corpo in azione e una maschera bianca sul volto. L'altra scura, seduta al telaio, è nel suo ambiente e sembra non accorgersi che uno dei muri che separa le esistenze si è fatto sottile. Le linee e i toni organizzano geometricamente una scena divisa in tre fasce verticali. A sinistra Iben Nagel Rasmussen, a destra la giovane sarda, al centro la struttura del telaio che le separa. Sui piani orizzontali una zona in alto mostra le teste delle due che non si guardano, ma paiono in ascolto l'una dell'altra, una centrale in cui le loro mani sembrano incontrarsi in una traiettoria diagonale, e una in basso, coi piedi nudi dell'attrice da un lato, calzati e poggiati sul telaio quelli della donna seduta. È l'applicazione della regola della sezione aurea che dentro la fotografia costringe gli occhi a salire e scendere, e a ripercorrere le direzioni accennate dalle forme senza poter uscire da questo quadro che contiene altri quadri e li fa riflettere l'uno nell'altro. È un'immagine calma, silenziosa, delicata. È un simbolo del baratto. Ed è un simbolo del contatto, in cui a essere offerta è la differenza.

Dietro a questo silenzio c'è l'arrivo degli stranieri, la presenza del fotografo, il turbamento di una comunità che accoglie il pericolo e la festa, la forza e la grazia, e che acconsente a donarsi, anche, in forma di immagine.

* * *

M.S. Nella immagine di Tony D'Urso, un compagno di viaggio, per l'Odin, e non un collaboratore esterno, si materializza una delle forze del baratto: il riconoscimento. Somiglianza e differenza. Distanza e identità. Chi vede e chi agisce. Le due donne, Iben, vestita di bianco, la donna al telaio, col suo abito nero, sono una mela spaccata in due.

Sulla pratica del baratto dell'Odin è stato scritto molto. Ma forse il suo più grande testimone è il fotografo Tony D'Urso. Le sue immagini dell'Odin nell'età forte, in Salento e in Sardegna, hanno una capacità di empatia, forse semplicemente d'amore, che le rende uniche: sono documenti non solo fascinosi, ma anche sottili e perspicaci, perfino quando non hanno la compostezza e il nitore di una foto riuscita. Hanno un peso superiore a quello di una testimonianza, sono una riflessione simile al prodotto di uno studioso. La collaborazione di Tony D'Urso con l'Odin è durata fino alla morte del fotografo, nel 2009.

Nel '74 e nel '75, l'Odin si recò in Sud Italia per lunghe permanenze in Salento e in Sardegna¹. Posti, allora, molto lontani dalle fasciose, ancor selvagge e turistiche località di oggi: lontani dal teatro. Durante queste permanenze, intorno all'Odin Teatret si radunarono persone che seguivano la vita del gruppo e aiutavano (dagli aspetti più materiali, come la cucina, ai rapporti con la stampa). Abbiamo già visto la storia del gruppo degli studiosi «delle Isole Pelagie», la gente da cui è nata questa rivista. Oltre a loro, giunsero anche altri, intellettuali, teatranti, giornalisti: dall'allora giovane studioso di teatro Nicola Savarese a Giancarlo Marchesini, dal giornalista danese Jørgen Anton, in contatto con l'Odin dai tempi dei primi seminari interscandinavi, a Guido Fink, allo svizzero Jean-Jacques Daetwyler o al danese Stig Krabbe Barfoed (che filmò sulle permanenze in Sud Italia un documentario per la televisione danese). In più, naturalmente c'era, presente per tutto il tempo, Tony D'Urso.

Il lavoro anche pedagogico dell'Odin portò in Salento giovani attori. Pierfranco Zappareddu, regista sardo da qualche tempo molto legato a Barba, aveva girato l'Italia prendendo contatto con gruppi, singoli attori, registi e selezionando i futuri partecipanti (talvolta attori già formati come Silvia Ricciardelli, in seguito per qualche anno attrice all'Odin, o Sandro Lombardi, che già lavorava con Federico Tiezzi). Da questo tipo di relazioni, non solo di apprendistato, ma anche amicali, in cui l'Odin rappresentava più una forza identitaria che un «modello», nacque l'ideazione di seminari anomali, o di permanenze di giovani teatranti presso l'Odin.

Dopo poche settimane dall'inizio del soggiorno salentino, Barba decise di interrompere le prove dello spettacolo, benché fosse stato quello il motivo iniziale per cui l'Odin si era «ritirato» a Carpignano. La realtà che gli veniva incontro aveva i volti dei giovani teatranti e quelli delle contadine in nero, e forse era più inquietante, ancora più appassionante, o casualmente più urgente, dell'avventura delle prove, del lento crescere segreto delle improvvisazioni, del riconoscimento tacito di sé nell'altro. In ogni caso era una frattura, e forse fu tale anche per qualcuno degli attori.

Tre di loro decisero, al posto dell'avventura delle prove, di preparare uno spettacolo di clown: Johan Sebastian Bach, il primo della storia dell'Odin, con Iben Nagel Rasmussen, Jan Torp e Odd Strøm².

¹ Cfr. i Materiali (3), pp. 172-173.

² I motivi di questa decisione radicale sono descritti da Barba nella *Lettera dal Sud Italia* (in risposta alle domande della giornalista Jennifer Merin, «The Drama Review»,

In Sardegna, nell'agosto del '75, c'era stata l'ultima replica del vecchio spettacolo, Min fars hus. Dopo l'estate, al momento di recarsi alla Biennale di Venezia del '75, dove era stato invitato, lo spettacolo nuovo (che sarà Come! And the day will be ours) non era stato completato. Per risolvere il problema, Barba inventò uno spettacolo-dimostrazione con i materiali del futuro Il libro delle danze³ e qualche frammento dello spettacolo di clown, e lunghi discorsi nei quali raccontava l'esperienza dell'Odin, e si interrogava sul ruolo del teatro e dell'attore.

Per entrare in relazione con i luoghi lontani dal teatro dove aveva soggiornato tanto a lungo, l'Odin si era inventato una formula di contatto particolare, che aveva chiamato «baratto». Consisteva (e consiste) in uno spettacolo, o in frammenti di spettacolo fatti in situazioni anomale e «barattati» con altre forme di spettacolo. Poiché venivano (e vengono) fatti in genere con realtà non teatrali, le forme di spettacolo ricevuto in cambio sono solo raramente strutturate. In quegli anni, particolarmente, potevano essere vecchie canzoni, vecchie danze, un tamburello, una taranta. La stranezza della situazione in Sud Italia, le visioni di Barba, le bellissime fotografie di Tony D'Urso accentuano vaghe associazioni tra la pratica del baratto e forme di cultura popolare. Tutto questo suscita prevedibilmente molto interesse e consenso, molta perplessità o astio.

Più peculiare è il fatto che l'Odin voglia tenere insieme il vecchio aspetto austero e chiuso con il nuovo volto bruciato dal sole. Non vuole rinunciare a niente.

Sono gli anni della nuova spettacolarità all'aperto dell'Odin. Per molti studiosi, gli anni dell'amarcord: all'inizio degli anni Settanta avevano coraggiosamente seguito questo strano teatro anche nelle sue nuove peregrinazioni. Per i quarant'anni successivi hanno costituito il cuore di una memoria, e ne hanno raccontato, qualche volta per iscritto, molto più spesso a voce. Sono anni di trasformazione per questo teatro, finora al chiuso, definito austero o monastico. Sono anche gli anni in cui affiora di più la sua schizofrenia – o quella di Barba – la volontà di percorrere contemporaneamente due vie opposte, di contemplare due abissi insieme, come i personaggi di Dostoevskij che erano stati protagonisti di Min fars hus. Di volere tutto, e il contrario di tutto.

Cesare Garboli, nella sua recensione allo spettacolo di Venezia⁴ (probabilmente la migliore testimonianza mai scritta su uno degli spettacoli non-spettacoli dell'Odin) parlò di Barba come di un uomo di quelli «alla Rasputin», di una tale vitalità, un tale amore per la vita, che «più li si accoltella, più gli si spara, meno sembra che riescano a morire». Parla del profondo legame fisico tra l'Odin in scena e Barba seduto tra il pubblico. E parla di lui (e dell'Odin) come di una mela spaccata in due metà, una interamente sana, una interamente psicotica. È un

1975) e nell'intervista con Stig Krabbe Barfoed dal titolo *Due tribù*, ambedue ora in Eugenio Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri, 1996.

³ Cfr. la testimonianza di Torgeir Wethal su *Il libro delle danze* nei Materiali (8), pp. 290-294.

⁴ Cesare Garboli, *Un po' prima del piombo. Il teatro in Italia negli anni Settanta*, Milano, Sansoni, 1998, pp. 152-153.

bellissimo articolo, ma, al di là del suo potere suggestivo, ci indica la contraddizione come carattere intrinseco dell'Odin e del suo regista.

Gianandrea Piccioli
Lettera sui baratti
 1975

[Gianandrea Piccioli ha conosciuto l'Odin nel '73 tramite Sisto Dalla Palma, fondatore e direttore del CRT, il Centro di Ricerca Teatrale di Milano. Dalla Palma aveva invitato Min fars hus, a Milano, al CRT, sollecitato da Renzo Vescovi, che colse l'occasione per portarlo a Bergamo, al Teatro Tascabile, di cui era regista. Intorno a Dalla Palma si radunava, in quegli anni, un gruppo di giovani teatranti o studenti particolarmente intensi e motivati, come Renata Molinari o come il regista Ferruccio Merisi, che attraverso Dalla Palma entrarono in contatto con l'Odin, andarono in Danimarca, e fecero attivamente parte del movimento di teatro di gruppo italiano. La lettera di Piccioli è conservata presso gli OTA, fondo Odin, serie Letters, b. 15.

Il baratto a Vilminore, un paese in provincia di Bergamo, è stato il primo baratto fatto dall'Odin fuori dal contesto in cui la pratica è nata, durante l'esperienza in Sud Italia].

Milano, 15 aprile 1975

Caro Eugenio,

non ho mai accolto l'invito dell'Odin a rispondere per iscritto dopo la visita a *Min fars hus*: troppo complesso e stratificato era ciò che agitavate dentro di me per poterlo condensare nell'astrazione di poche righe, troppo ricca la sollecitazione a cambiare perché potessi reagirvi immediatamente: vi ho risposto in modo indiretto, cercando di moltiplicare l'incontro (ho assistito otto volte a *La casa del padre*), mutando nel profondo, «metabolizzandovi» lentamente: e ora il cambiamento intervenuto nel frattempo per opera vostra mitiga la nostalgia, che è tanta.

Non invitato, scrivo invece oggi, dopo il pomeriggio di Vilminore, sperando di non riuscire del tutto importuno.

Ignoro le motivazioni che ti hanno convinto ad accettare la proposta della Regione Lombardia e del TTB e quindi non giudicare una critica personale quanto segue: prendilo piuttosto per l'espressione di un mio privato disagio e considera che sei riuscito ancora una volta a mettere l'altro di fronte a se stesso. Non parlo naturalmente dello spettacolo⁵: mi ha divertito, ne ho apprezzato la tecnica, mi ha fatto conoscere Jan e gli occhi di Elsa⁶, mi ha riconfermato le doti straordinarie di

⁵ Piccioli si riferisce forse a *Johan Sebastian Bach*, che aveva visto Iben Nagel Rasmussen, selvaggia protagonista di *Min fars hus*, nelle inaspettate vesti di clown.

⁶ «Jan» è Jan Torp, Elsa è Elsa Kvamme, che però non era tra gli attori dello spettacolo di clown dell'Odin.

un'Iben inedita, la sua capacità di rendere tutte le ambigue valenze del comico, anche le più perturbanti.

È stato il dopo-clown, il momento dello «scambio», del baratto, che mi ha lasciato non perplesso o deluso, ma sgomento.

Sembrava una festa tutt'al più poco riuscita e invece era un grottesco funebre: studenti intellettuali bambini ed emarginati ballavano e cantavano, ma non creavano una nuova sostanza sociale, non elaboravano un'effervescenza fantastica: celebravano un'orgia coi frustuli fasulli di qualcosa che ormai è stata sottratta per sempre.

Se il tutto fosse stato intenzionale, potresti dire di aver realizzato il più decadente e perfetto spettacolo alla Chéreau: una patetica danza funebre sul falso, con in più le montagne intorno a indicare l'utopia della natura...

Ma purtroppo non sono riuscito a viverlo come spettacolo: e se anche ci fossi riuscito mi avrebbe solo irritato. Invece mi ha fatto soffrire, anche per la mancanza di rispetto dimostrata dai «cittadini»: dopo aver negato e distrutto un'intera cultura, le si carpisce perfino la morte nel momento stesso in cui ci si rifiuta di riconoscerla. E ci fosse stata almeno della crudeltà! No: solo incoscienza, mascherata dalle proprie frustrazioni, cattolicesimo d'accatto. Certo, la presenza massiccia ed estranea di noi cittadini era in gran parte responsabile dell'andamento del pomeriggio; ma tuttavia c'era anche qualcosa di fondo che non era provocato da noi. In realtà la gente di Vilminore non possedeva più nulla di proprio da darti in cambio, e quello che ti aveva offerto la sera prima non credo fosse una truffa, ma quel poco che ha ricevuto da chi le ha troncato le radici: era, forse, la sua *odierna* «cultura popolare».

Ma qui mi fermo: non ho certo intenzione di annoiarti ulteriormente con le mie idee, neanche originali poi, sulla cultura delle classi subalterne! Scusa, anzi, la pretenziosità di questa lettera: come ti accennavo all'inizio, Vilminore mi ha tanto angosciato forse perché mi ha concretamente posto di fronte a certe mie contraddizioni o illusioni; o, meglio, perché una verità con fatica accettata solo intellettualmente all'improvviso ha preso corpo, è diventata vita in me. Ecco un altro debito nei tuoi riguardi.

Salutami tutti, in particolare Else Marie⁷: dille che sono molto contento del suo ritorno.

T'abbraccio, e con me Donella – Gianandrea.

Scusa se ti ho scritto a macchina: molti sostengono che ho una grafia illeggibile...

Quanti Odin ci sono dentro l'Odin? Un teatro di gruppo non è dissimile da un mazzo di carte, il suo carattere viene dalla somma delle personalità che lo abitano, oltre che da quella del suo regista. Ma quante anime può avere? Forse ogni spettacolo – ogni tipo di spettacolo – ne fa emergere una, come tanti Mr Hyde che spuntano fuori dalle viscere del Dottor Jekyll.

⁷ Else Marie Laukvik aveva lasciato l'Odin per qualche mese per un periodo sabbatico.

Forse ognuna di queste anime ha il suo spettatore. Noi, spettatori abituali dell'Odin, o almeno di una delle età dell'Odin, in fondo ne abbiamo sempre una che privilegiamo, e vorremmo fosse l'unica. Per tutti c'è uno spettacolo particolare – spesso il primo. Per tutti c'è una fase più grande, più ricca – anche senza spingersi a vedere dopo un'inevitabile decadenza.

Per tutti c'è, ovviamente, una delusione d'amore, e il timore che l'Odin abbia tradito qualcosa. E c'è sempre un gruppo di nuovi amici che sembra prendere il posto dei vecchi, in vista di una nuova fase di questo teatro, la cui energia vitale è tale da suscitare un'impressione fortissima, spesso molto amore, e perfino un senso – quasi – di inorganicità.

La lettera di Piccioli è una testimonianza rara sui baratti dell'Odin, proprio perché è titubante, ed esprime (con affetto e delicatezza) perplessità che hanno attraversato la mente di molti, sia di coloro che hanno conosciuto i baratti degli anni Settanta solo dalle testimonianze, che di coloro che vi hanno partecipato.

Anche la risposta di Barba, che segue, è intensa e coinvolta, e ci sembra rivelatrice di quel che almeno allora potevano essere i baratti per l'Odin: senz'altro non una formula per entrare in contatto, o, meno che mai, per rivitalizzare culture scomparse. Forse era piuttosto, per Barba, una ricerca senza illusioni. La volontà, come racconta a Piccioli, di rinnovare alcune esperienze, rare quanto reali, capitate quasi per caso negli strani mesi in Sud Italia, nella sua paradossale casa natale, dove ombre di mondi scomparsi sembravano rinascere per un attimo a danzare con l'Odin. Ma forse si trattava anche di qualcosa del tutto diverso, la ricerca di qualcuno di cui condividere la storia e la sorte, di cui sentirsi al fianco, o al cui fianco schierarsi. Qualcuno per cui lottare. È un viaggio di ricerca profondamente politico, che sembra animato da un profondo desiderio di condivisione, non da quello di educare o trasformare.

Tra poco, Barba comincerà a radunare teatranti in grandi incontri internazionali, animato da una spinta forse non dissimile, e che unisce insieme empatia e rivolta. La sua gente, tra qualche anno, saranno giovani gruppi inquieti.

Non diversamente da come accade per altri cambiamenti, prima e dopo, l'Odin dei baratti sembra aver creato disagio in molti dei suoi spettatori, che erano, in questi anni, gli spettatori di Min fars hus. L'Odin va avanti lo stesso. È la sua forza e forse è anche la sua debolezza. È certamente quello che gli ha garantito cinquant'anni di vita.

*I baratti non sono una pratica limitata agli anni Settanta. Si snodano per tutta la vita dell'Odin, e hanno una grande importanza ancora adesso. Hanno forme molto diverse da quelle di trenta o quaranta anni fa, e sono chiamati in genere con un nome diverso, *transformance*. Sono sempre il mezzo con cui l'Odin entra in contatto con realtà extra-teatrali⁸.*

⁸ Sulla lunga pratica dei baratti dell'Odin si veda il libro di Iben Nagel Rasmussen, purtroppo non ancora pubblicato in italiano, *Den fjerde dør. På vej med Odin Teatret*, redigeret af Iben Nagel Rasmussen, København, Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 2012.

Il teatro è stratificato, più che complesso, parla molte lingue contemporaneamente, generando (tra le altre cose) anche confusione in chi assiste. Non è una «comunicazione efficace», e spesso, pertanto non si sa che fare del suo ricordo. Come è facile accantonarne la memoria, così, nei rari casi di un teatro che morde, è difficile, quasi impossibile dimenticarlo. È una riflessione che ci viene da Peter Elsass, studioso di psicologia clinica, e uno dei fondatori dell'ISTA. Nel suo saggio⁹ racconta di essere andato in Perù con i suoi studenti, a caccia di spettatori da intervistare su un vecchio baratto dell'Odin. Ricordavano solo, molto vagamente, persone altissime sui trampoli che gridavano e cantavano. Ma ricordavano ancora, benché fossero passati trent'anni.

La risposta di Barba a Piccioli non cancella nulla delle perplessità dell'amico, ma ha la capacità di farci intravedere il rovescio della medaglia, di mescolare le carte tra buono e cattivo ancora una volta in modo sorprendente. Forse è semplice capacità dialettica di Barba, che quando maneggia la penna da visionario ha la capacità di suggerire mondi complessi che possono esistere al di là della logica.

Contemplare due realtà opposte insieme, veder mescolare le carte tra buono e cattivo è anche, del resto, il cuore dell'esperienza di essere spettatore dell'Odin.

Eugenio Barba

Lettera a Gianandrea Piccioli sui baratti

1975

27 aprile 1975

Vorrei avverti qui, in questa stanza e questa sera, e rispondere alle domande, agli imbarazzi sorti durante quel week end alpino («Ma questo sarebbe l'Odin?», domandava una signora in pelliccia e un giornalista, taccuino in mano, chiedeva con serietà se tutto questo – i villici che cantavano *Sul ponte di Bassano* – fosse cultura).

L'avevano pagato caro e bisognava ben venderlo. Si annunciò quindi la seduta del grande stregone che avrebbe fatto – a comando – cadere la pioggia. Si accorse in molti, lo stregone era abbastanza conosciuto, e quello di far cadere la pioggia dal cielo un trucco del tutto nuovo, apparentemente la sua ultima specialità. Ma sin dall'inizio si propagò un certo imbarazzo [...]: non c'era la minima ieraticità o allegria – solo duro lavoro, in fondo noioso – mentre tutte le macchine fotografiche si fotografavano a vicenda, poi questo spettacolo di pagliacci, sì, senza dubbio bravi, ma sembrava quasi un suicidio di un teatro prima così serio, così complesso. Poi lo scambio... la gente cittadina che si alzava e scompariva, sgomenta, disgustata [...]. Si erano aspettati che cadesse la pioggia dal cielo. Videro solo appena appena dei rigagnoli di un'umidità fangosa ai loro piedi.

A New York, Chicago, in tutte le grandi città della fascia orientale, il circo di Buffalo Bill attirava grandi folle. Venivano soprattutto per vedere il grande capo

⁹ Cfr. pp. 437-452.

sioux Sitting Bull, l'indomito guerriero degli Hunkpapa che era stato l'accanito nemico degli Stati Uniti e ne aveva sconfitto un intero reggimento a cavallo, con il suo generale compreso, quel coraggioso Custer, e nessuno si era salvato, tutti uccisi da quelle orde di barbari guidate da questo guerriero-sciamano. Era stato l'ultimo ad arrendersi. E adesso, attrazione nel circo di Buffalo Bill, la gente accorreva a guardarlo, stupita di vederlo tanto mansueto, senza che nessuno dei suoi pensieri trasparisse dal suo viso mentre firmava le sue foto con grafia stentata, un quarto di dollaro ciascuna. Ma in queste grandi città, dove gli uomini lasciano i bambini morire di fame, Buffalo Bill pensava che il suo posto era nella riserva, in un territorio arido, malarico, indissodabile, tra poche sparute famiglie di indiani mezzo alcolizzati, che già non sapevano uccidere più il bufalo, vestirsi della sua pelle, seccare la sua carne, ma vivevano vestiti di vecchie uniformi e coperte militari, in baracche non lontane dai fortini, e che inframezzavano il linguaggio dei padri ai nuovi idiomi dei vincitori [...]. Da una parte il grande circo, il grande show. Dall'altra le riserve. In ambedue putrefazione, corruzione, umanità alla deriva. Ma tra gli altisonanti squilli di tromba del circo e i dimessi canti ibridi delle riserve, adesso tu sai cosa scelgo [...].

A me sembra di essere uno di quei francescani che in una missione lontana raccoglie a volte collane di sassi e conchiglie, a volte ornamenti fatti di resti di scatole di carne o piselli che qualche conquistatore ha lasciato cadere dopo la sua cena.

Questo è il segno della vita, della loro vita, questo il loro tesoro, di nessun senso e valore per i conquistadores delle città, questo io baratto con quello che possediamo, io e i miei compagni, la perdita di tante illusioni, le ricchezze di tante esperienze, una capacità di non annoiare il pubblico al quale ci rivolgiamo – sia esso in una sede dell'università di Milano o in una piazza del Salento. Ma a volte, quando nessun bianco è in vista, di notte a volte gli indiani delle riserve ritrovano i loro vecchi canti, le loro vecchie danze e ballano, cantano, ritrovano la loro storia e il loro destino con parole proprie. Forse anche a te un giorno sarà dato, come a noi dell'Odin, di vivere alcune di queste notti. In Salento, in Sardegna, non molte, ma ci sono state. Allora comprenderai perché Sitting Bull non voleva andare a Parigi con il circo, e voleva tornare nella sua riserva. A volte nella notte la propria tribù rivive.

Miguel Rubio Zapata
SOBRE VIVIR EN GRUPO

*Al Odin,
compañeros forjadores de caminos.*

A media cuadra de la casa de mi infancia había una pequeña ferretería a la que me gustaba entrar siempre con algún pretexto para sentir los olores de la pintura, ver las latas repletas de colores en polvo que eran cuidadosamente pesados en la vieja balanza que había sobre el mostrador de madera, totalmente salpicado de colores. Me encantaba observar las herramientas y los accesorios que estaban a la vista detrás del mostrador, pequeñas cajas con tornillos y clavos de diferentes tamaños en la tapa, anaqueles con cajones cerrados cuyo contenido imaginaba. La gente que iba a comprar llevaba en la mano la muestra de lo que necesitaba o lo pedía con mucha precisión: clavos de dos pulgadas, tornillos de media, clavos sin cabeza, para cemento, clavos para madera, desarmadores de estrella, etc. En ocasiones el dependiente iba a la habitación contigua para traer el pedido; no todo era visible ni todo se podía tocar como sucede ahora en los grandes almacenes, a ellos suelo también ir a tocar todo lo que puedo y descubrir el uso de los artefactos, algunos todavía artesanales y otros muy sofisticados, que son los que menos me interesan.

Esta es la imagen que se presenta cuando pienso en el Odin que conocí hace treinta y cinco años: un grupo que cargaba consigo algo así como un caudal de herramientas que se dejaban sentir en su entrenamiento y en sus obras, algunas visibles y otras no, pero allí estaban.

La técnica es la destreza para reconocer y seleccionar la herramienta justa, la que hace falta en cada momento del proceso para construir o modificar algo; tenemos que ser precisos para encontrar el accesorio exacto y en caso necesario adaptarlo o inventarlo. La invención ha sido clave en nuestro proceso y a ello hemos llegado por mandato de los maestros, con ellos o en discusión o incluso negándolos.

La técnica o la ausencia de ella es parte de la mitología de nuestro oficio. Abrazarla es nuestro tema recurrente y nuestra utopía, tan lejana

e imposible como el juego del perro que persigue a la liebre y que se acerca a ella pero casi nunca logra alcanzarla. Pensar demasiado en ella sin tener un norte puede ser un desgaste; esta aspiración de lograrlo solo se afina y se precisa cuando es concreta y tiene un *para qué* más allá del dominio de la forma, de la exhibición del alarde o del preciosismo, donde suele aparecer vacía.

Si tuviera que definir cómo hemos enfrentado la búsqueda de técnica yo diría que ha sido enfrentando nuestras crisis. La técnica es la búsqueda de la herramienta necesaria para abrir procesos, para hacer preguntas y cuando se encuentra la pregunta aparece una pequeña luz.

Ahora entiendo por qué la imagen de la ferretería de mi infancia cuando pienso en mis hermanos del Odin, que llevan cincuenta años de vida intensa. Cuando los encontramos en Ayacucho '78, para mí, eran un caudal de herramientas. Por esa curiosidad fuimos a su encuentro, parecían una caja hermética que guardaba principios inamovibles, ejercicios por los que necesariamente había que pasar para alcanzar el oficio. Durante todos estos años hemos estado cerca de este referente práctico y teórico, ahora ni ellos ni nosotros somos los jóvenes de entonces, nuestros cuerpos acusan recibo del paso del tiempo. Algunos miembros de nuestra familia grupal ya partieron, «nos llevan la delantera» como decía mi madre. No somos ni seremos los mismos después de esas ausencias, tampoco es lo mismo la querida Huamanga que nos acogió en Ayacucho, donde apenas dos años después de nuestro encuentro comenzó una historia de dolor y muerte de la que todavía no nos podemos desprender, aunque a decir verdad, si bien la guerra comenzó en 1980¹, la postración y la violencia se remonta a mucho tiempo atrás. No nos hagamos ilusiones, no lo fue mejor antes de la guerra ni es mejor ahora.

Ese tiempo de violencia nos dejó huellas ondas y también preguntas nuevas ¿Para qué sirve lo que hacemos? ¿En qué lugar del conflicto nos ubicamos? Nosotros, los que cantamos «Puño en alto» cuando las papas todavía no quemaban tanto. ¿Qué puede hacer o decir

¹ En 1980, el Partido Comunista del Perú, Sendero Luminoso, declara la guerra al estado peruano iniciando sus acciones armadas en la ciudad de Ayacucho, abriendo un periodo de violencia política que se extendió hacia finales del año 2000. Los principales actores de este conflicto armado fueron Sendero Luminoso, el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru y las Fuerzas Armadas del Perú. En el año 2003, la Comisión de la Verdad y Reconciliación entregó un informe que estima que la cifra más probable de víctimas fatales de la violencia fue de 69.280 personas, siendo el 79% de zonas rurales, el 56% dedicada a actividades agropecuarias y el 75% tenía el quechua u otras lenguas nativas como idioma materno.

el teatro frente a la muerte impune? las masacres cotidianas, las tumbas clandestinas... ¿entonces qué? ¿En qué queda la imagen de la ferretería y la caja de herramientas? ¿Y el Odin, con su técnica perfecta y sus actores coloridos?

Esas preguntas condicionaron nuestro camino, nuestro oficio que nunca abandonamos, la técnica entonces fue interpelada por los tiempos y nos obligó a buscarla enfrentando nuestro asombro convertido en crisis. La técnica no es nada si no pasa por la vida, si no recorre las palpitaciones del día a día, de los tiempos sombríos de los que hablaba Brecht. En eso estuvimos y en eso estamos todavía, esas preguntas también nos hermanan con el Odin.

Claro, ellos pueden ser más cínicos, a nosotros todavía nos suele ganar la emoción. Eso parece ser algo que nos hace diferentes pero en lo que nos parecemos es en que ahora la técnica en sí no es el objetivo final, importa lo necesario o mejor dicho tiene su lugar, está en el cuerpo y en la mochila que llevamos en la espalda y sabemos que rendir culto a la técnica, en estos tiempos, puede ser una práctica francamente frívola. Entender y aceptar la diferencia ha sido clave para ser los amigos y hermanos que somos, aprender de las teatralidades diversas ha sido un camino común.

En el inicio estábamos obsesionados con la identidad de nuestro teatro y, al parecer, esa identidad la gestábamos en función del rechazo al otro, que se nos presentaba amenazante. Ahora más que pensar en una identidad de manera estática, hemos aprendido a entender que las identidades se mueven, viajan en el tiempo, se transforman. Pienso en el reconocimiento mutuo como base para el diálogo, ese reconocimiento supone aceptar la convivencia en la diferencia.

El encuentro con el Odin, el abrimos a otras culturas teatrales del mundo ha sido fundamental para mirarnos, darle un lugar a nuestras fuentes, fortalecer nuestra memoria y sobre todo sentirnos parte de ese fantasma que recorría el mundo y que era el teatro de grupo.

Desde mediados del siglo pasado, se dan cambios importantes en la historia del teatro de La América Latina del siglo XX, cambios marcados por lo que podríamos llamar una re-apropiación del teatro en amplios sectores populares que lo hacen suyo. De esta manera, la escena se revitaliza con la aparición de nuevos temas, nuevos personajes, nuevos espacios, así como nuevas maneras de organización basadas en la desjerarquización de los roles tradicionales: compañía, empresario, autor, director, actor, técnicos etc. Es decir, cambios en las maneras de la producción y la aparición de comunidades autogestionarias para la producción teatral.

Históricamente, el teatro de grupo ha sido la respuesta a una estructura de organización teatral conservadora, que no tenía nada que ver con los vientos de libertad con los que despertábamos al teatro, provistos de la fuerza que sentíamos tener para realizar el teatro que necesitábamos. Encontrar libertad para crear ha sido, a mi entender, lo más interesante que deja la experiencia de la creación colectiva; una actitud ética antes que estética; y que trajo como consecuencia la convicción para inventarnos el teatro que hacemos.

Me parece que lo que nos permite mantenernos unidos es el deseo de seguir aprendiendo juntos. Pero en esto también cuenta el azar, son las vidas de las personas y las relaciones entre ellas las que finalmente determinan la historia de un grupo. Los grupos generan su vida y también las condiciones para su desaparición. Hay momentos en que es natural que algunos integrantes entren y salgan del grupo, que se vayan; pero hay momentos en que la salida de alguien se convierte en una pérdida. En un grupo con más de cuarenta años de vida lo hemos sentido algunas veces.

Hay que aprender a entender «el grupo» en cada momento de su vida, como un cuerpo vivo y en constante movimiento. El crecimiento de un grupo supone estimular que cada quien encuentre su lugar y que su sitio sea una tarea, una función determinada que requiera ser tan precisa como lo es en el escenario.

Un elemento gravitante en la vida de un grupo es la tensión que se genera entre individuo y colectivo. Nuestras relaciones se han fortalecido intentando combinar los espacios colectivos con los individuales, estableciendo vínculos entre lo que es la cultura personal de cada integrante y la cultura del grupo, para que el resultado sea un enriquecimiento mutuo antes que una frustración. Aprender a incorporar los matices de los individuos ha sido una de las claves para seguir andando juntos. Esta práctica nos ha enseñado a valorar el sentido personal e incluso secreto de lo que incorporamos en el trabajo colectivo, construyendo una memoria común, matizada por la experiencia de cada uno.

Pero no siempre ha sido así. Si me remonto a los orígenes encuentro que, en los años Setenta, los grupos de teatro éramos como familias en cuyas obras se anunciaba la conquista del pan y la felicidad. En nuestros trabajos se intentaba reflejar la realidad política y social de nuestro país. Hemos vivido y visto cómo nuestras obras, cargadas de esperanza en sus inicios, poco a poco se fueron convirtiendo casi en inventarios del horror: personajes víctimas de la violencia, emigrantes, desplazados, desaparecidos, comenzaron a poblar nuestros escenarios y a plantearnos nuevos problemas éticos y estéticos en medio del asombro y del dolor.

Muchos son los caminos escénicos que hemos recorrido buscando que nuestra comunicación sea efectiva en contextos tan diversos y en un país en estado permanente de convulsión, encontrando espectadores interesados en la reflexión y el cambio.

Lo escénico se hace sentir en los movimientos sociales y en el teatro; personajes históricamente invisibilizados y sin voz, aparecen ahora como protagonistas de historias nuevas que dan cuenta del desarraigo, la migración, la injusticia, la memoria, los sueños de un mundo nuevo. En este contexto, aparecen los «teatros de grupo» como comunidades de investigación teatral en las que la creación colectiva aparece como alternativa práctica para superar carencias y resolver, en colectivo los desafíos de iniciar procesos creativos sin tener necesariamente un texto previo para montar.

Todo esto nos lleva a sostener que si hablamos de lo escénico, después de este proceso, ya no podemos pensar, como única característica ni el edificio que alberga actores que representan personajes, ni el texto previamente escrito.

Estos cambios tienen implicancias también en la formación de un nuevo actor, que es al mismo tiempo autor, entrenado para asumir nuevos roles, tomar espacios no tradicionales; un actor creador multidisciplinar cultivado en saberes diversos cuya característica más importante, a mi entender, es su compromiso con su tiempo y su capacidad de mirar el todo.

Hoy en día, lo que sucede en escena es necesariamente multidisciplinar. El teatro como concepto se ha expandido, se ha enriquecido al encontrarse con otras prácticas que se filtran e inmiscuyen, dando lugar a una saludable contaminación.

Recorrer estos caminos nos ha provocado cuestionamientos y quiebres importantes, enriqueciendo el horizonte escénico. Es claro que no podemos seguir asignándole al teatro un lugar donde predomina el texto literario como lo sustancial a su identidad de origen, asumiendo entonces que esos «otros lenguajes» que, aparentemente vienen de afuera, como la danza o las artes visuales, le fueran ajenos, siendo en realidad todo lo contrario.

Todo este proceso que viene con fuerza desde mediados del siglo pasado, ha generado complejas hibridaciones entre tradición y contemporaneidad; un tejido de lenguajes diversos, claro reflejo de los complejos procesos sociales que vivimos en el mundo.

Yuyachkani como grupo con más de cuatro décadas de vida, ha sido parte y testigo privilegiado de un proceso y movimiento de teatros de grupo que se inició en América Latina hace más de cincuenta años,

donde se discutía el teatro desde las polaridades que oponían la emoción a la razón, la sala a la calle, el cuerpo a la palabra. Una teatralidad construida en base a oposiciones, pero lo más relevante ha sido sentir los nuevos públicos, los nuevos espacios, los nuevos personajes, los nuevos temas: el desafío de inventar el teatro. Esas son las señales de una experiencia vivida en un teatro de grupo donde no hemos dejado de investigar sobre las nuevas rutas que aparecen en el camino.

Posiblemente *Técnica mixta* son las palabras que más se acercan a explicar ese intento de incorporar las señales del camino recorrido. En nuestra obra *Sin título – Técnica mixta* confluyen una serie de lenguajes de diferente origen. Hemos llegado allí no solo como artistas sino ejerciendo nuestra legítima condición de ciudadanos. Incorporando documentos reales, fotografías, video, instalación, danza y juego, hacemos un repaso por las diferentes maneras como, a lo largo de nuestra historia, hemos entendido la representación. El soporte multimedia, la museografía, el accionismo callejero, son recursos para responder a nuestro tiempo con todo lo que tenemos a mano y como consecuencia de esto nos encontramos en zonas híbridas, en nuevas fronteras a las que hemos llegado identificándonos con quienes buscan justicia, aproximándonos a otros parámetros de verdad escénica.

Este nuevo momento trae consigo un actor autor, participante activo de un colectivo en el que se hace responsable de lo que dice y de lo que hace en escena y fuera de ella. Esta práctica le permite explorar en fuentes diversas venidas del canto y la danza, así como en diversas culturas del cuerpo; en este espacio va cultivando disciplinas y guardando saberes que incorpora a su preparación corporal y vocal. Así fue naciendo un entrenamiento físico y mental para estar preparado, abierto para lidiar en ese lugar personal que lo coloca como «editor» de un proceso complejo y necesariamente multidisciplinar que convoca su cuerpo en el espacio, con sus saberes, preguntas, carencias e imprevisibles resultados de esa articulación de componentes diversos.

En este proceso, el actor va haciendo en el reconocimiento de su oficio una práctica de creador, con autonomía en el dominio de sus propios linderos para, desde allí, confrontarse con sus compañeros y con el director.

Me pregunto qué son las técnicas, sino herramientas, orientaciones para el aprendizaje.

El cuerpo es el lugar en donde nace la experiencia y la propuesta. El entrenamiento general es la preparación básica, sostenida en ejercicios que tienen como propósito el autoconocimiento sobre cómo estamos hechos: estructura física, energía, forma y comportamiento. Conocer

esos niveles es fundamental para manejarlos y poder disponer de ellos o re-construirlos en formas variadas, que implican dinámicas distintas de estructura y manejo de la energía, diferentes a como está articulado nuestro cuerpo en la vida cotidiana. Los ejercicios están orientados a reconocer el cuerpo y experimentar con él, ubicando sus limitaciones y dificultades, proponiendo al cuerpo nueva información sobre estructura, peso, equilibrio, energía, oposiciones, diseño, composición, etc. En suma, dándole información para combatir automatismos, iniciar un camino para re-aprender y acercarnos al «estar» presentes en el aquí y ahora.

Un cuerpo entrenado en lo básico le permite al actor iniciar una búsqueda de diferentes posibilidades de comportamiento escénico. Así, de manera orgánica, aparece una nueva articulación que se corresponde con el cuerpo en acción que cada trabajo (obra) demanda.

Este es un momento diferente y específico que llamamos entrenamiento aplicado y que, como su nombre sugiere, está orientado a la búsqueda concreta de lo que necesitamos en la obra que hacemos. Algunas veces este entrenamiento ha sido punto de partida para las obras: la propuesta se anticipa y es la que sugiere caminos a explorar, es decir, que no necesariamente decidimos qué obra hacer y luego buscamos el entrenamiento, sino que el entrenamiento también determina la experiencia. Lo importante es estar atentos y abiertos a dejarnos sorprender por lo que sucede en el espacio. La práctica y la experiencia nos llevan a reconocer ese pequeño salto que contiene y condensa una mixtura de información física y sensible que se convierte en presencia y personaje, concreto resultado de la búsqueda del actor con su cuerpo en el espacio. Desde ese territorio, revisitamos nuestra memoria ancestral. Asumimos que en el origen, danza y teatro eran parte indelible del comportamiento escénico en un nivel de performatividad.

El *Taki*, palabra quechua que quiere decir «bailar y cantar al mismo tiempo», está descrito en las crónicas de indias de Bernabé Cobo como forma de representación que encontraron los europeos. En el grupo, hemos tomado inspiración tanto de esta noción de performatividad pre-hispánica como de la observación y práctica de danzas tradicionales a las que hemos recurrido, para crear un entrenamiento que encuentre equivalencias con los principios de la Antropología teatral, sustentada por Eugenio Barba.

El actor danzante nos ha permitido acercarnos al reconocimiento de nuestros cuerpos en una dinámica re-construida con nueva información, proveniente de fuentes culturales diversas.

La dramaturgia del actor es la primera dramaturgia. Un actor que

reconoce en su cuerpo calidades diversas de energía con las que puede ser capaz de escribir en el espacio. Si pienso en dramaturgia pienso en devenir, en oposiciones, en eslabones y cadenas de comportamiento, en acontecimientos, en núcleos de conflicto – resolución – nuevo conflicto. En síntesis, pienso en dramaturgia como la organización de la acción en el cuerpo y el espacio. Esto implica un nivel de desarrollo de la cultura del actor ya no solamente luchando por sobrevivir en el espacio sino un actor en dominio de su material y su territorio. El primer acercamiento puede ser una pauta de secuencia física que se reconoce y se repite de manera precisa, tal cual los pasos de una danza sin que necesariamente implique bailar. Tan importante es estar en la secuencia como salir de ella; entrar y salir de la pauta es también un buen ejercicio para combatir un posible sofisticado automatismo. Pienso que lo ideal es encontrar un nuevo estado de comportamiento que siendo preciso tenga la suficiente libertad para saber esconder la pauta: un estado físico y mental abierto a la sensibilidad y desde el cual aparece la presencia y el personaje.

Me he preguntado muchas veces, especialmente cuando somos requeridos por jóvenes actores, ¿qué es la creación colectiva ahora para nosotros, después de que tanta agua ha corrido bajo el puente? No me resulta fácil referirme a nuestro trabajo sin sentir el peso del tiempo vivido. Los grupos viejos tenemos que hacer un gran esfuerzo para que el pasado no se convierta en nuestro único presente. Los jóvenes vienen a veces en busca de recetas, y hay que repetir siempre que la creación colectiva no es una fórmula y no supone necesariamente un método. Entonces, tenemos que explicar que se trata, más bien, de una actitud abierta a la propuesta, una disposición para confrontarse sintiendo al otro, un ejercicio de asombro y de cambio constante.

Por tanto, no podemos reducir la creación colectiva a la técnica o a las técnicas de creación ni ignorar su origen, sus razones iniciales que tienen que ver más con la ética que con la estética, con las ganas de accionar sobre la vida social, de intervenir de manera consciente en nuestro tiempo, pues es ahí donde la creación colectiva aparece como un recurso para aludir a aquello que no estaba escrito y que, por tanto, había que hacerlo.

La técnica o las técnicas empleadas son posteriores a la voluntad de hacer y su estudio no es ajeno al contexto social que lo provoca: la creación colectiva aparece como una necesidad.

Soy un director que trabaja con actores-autores, no partimos de un texto previo. En nuestra experiencia de creación colectiva, el texto o los textos se van construyendo en el proceso mismo del trabajo.

El texto, como diría Eugenio, nos remite a la textura, a entender la dramaturgia como trama, como telar, como tejido que se construye en escena con la luz, el espacio, el modo en que intervienen el vestuario y los accesorios; todo concurre en esa urdimbre imposible de ser encerrada en los términos de la razón.

Acumulación sensible es un término que nos ayuda mucho en el proceso de creación colectiva. Llamamos proceso de *acumulación sensible* a ese momento del trabajo en que nos lanzamos a jugar, explorando sensaciones, reconociendo imágenes y demás impulsos que nos puedan sugerir el tema o la idea sobre la que empezamos a trabajar. Es un espacio de libre asociación, que solo requiere atreverse a jugar con libertad; es un dejarse llevar sin que gane la autocensura ni la racionalidad.

La actitud de no aferrarse a lo primero que aparece es necesaria para un proceso de creación. Sin embargo, es importante aprender a guardar lo que vamos encontrando en las improvisaciones, así podremos volver al material cuantas veces sea necesario e indagar las múltiples posibilidades que nos plantea el camino de la creación. Saber de antemano y con demasiada certeza a dónde se quiere llegar es contraproducente, es traicionar el proceso; no me imagino ilustrando un camino previamente establecido. Esto no significa no tener encuadres, estrategias, líneas temáticas, posibles esbozos argumentales, etc. Por sobre todo, es necesario estar atento y no dejarse ganar por el sentido utilitario y la resolución inmediata, a veces provocada por la necesidad de sentir que hemos encontrado algo.

Para que el proceso de *acumulación sensible* suceda con verdad y plenitud, debemos permitir que se manifieste la cultura personal de cada actor. Ese todo que nos construye y que incorpora los estímulos que son parte de nuestra identidad personal, de aquello que nos hace particulares, tan simple como reconocernos en los materiales y/o referentes que hacemos nuestros: músicas, lecturas, películas, objetos que guardamos, etc. Con esa familiaridad vamos incorporando aquello que hace sentido, que tiene que ver con los límites del trabajo. No hay nada establecido, quizás lo único constante sea saber que el camino será casi siempre largo, como todo aquello que por ser vivo, requiere de un tiempo necesario para gestarse. Un trabajo necesita proceso, un resultado prematuro se pone claramente en evidencia.

Estar en el proceso de *acumulación sensible* supone entregarse a las sensaciones y texturas que nos acercan a materializar los impulsos que aparecen como sensación: es un asedio en muchas direcciones, es un proceso intenso, intuitivo, que va estableciendo su propia lógica, bu-

scando que reviente y se revele apareciendo la forma, y requiere convertirse en signo, tener forma que se irá convirtiendo en fragmentos de algo que quiere ser. Así van apareciendo materiales que se convierten en *partes* que se van disponiendo en el espacio para ser organizadas en un orden nuevo que será la estructura que recibe esas partes. Este ya es el camino hacia el montaje.

Cuando creemos encontrar algo que intuimos que funciona, lo guardamos en lo que llamamos *eslabón*: una pequeña unidad que tiene principio, medio y fin y que espera ligarse a otro *eslabón* para así seguir construyendo una cadena. Cada *eslabón* debe ser independiente y puede ser cambiado de lugar. Llamamos *eslabón madre* a esa unidad que tiene vida y fuerza suficiente para acoger pequeños eslabones, los que sueltos parecen no tener lugar y aparentemente no pueden crecer. Esta parte del proceso me trae a la mente lo que vi hacer a un jardinero, que devolvía a la tierra, por un tiempo, a sus moribundos bonsáis, para tomar fuerza telúrica antes de regresarlos a sus pequeñas macetas.

Todo este proceso es un tránsito constante entre claroscuros. Con frecuencia podemos sentir una extraña sensación de que todo lo que parece coherente al final de una sesión de trabajo, al día siguiente puede perder fuerza y debilitar sus sentidos. Nos puede parecer inútil y hasta banal si no hemos sabido guardarlo con precisión. Es el momento de mayores decisiones donde hay que desechar o guardar en función de crear una estructura que será la base.

Al inicio, cuando empezaba mi entrenamiento como director, me debatía entre rechazar todo o aceptar todo. Lo más difícil fue encontrar la distancia necesaria para aprender a seleccionar encontrando el equilibrio. Ahora valoro mucho tomar decisiones desde el principio, aun sabiendo que no será definitivo y lo más seguro es que aquello que seleccionamos se modificará y cambiará durante el proceso. Guardar provisionalmente ayuda a contener, a materializar las sensaciones que fueron recibidas. Si no guardamos no tenemos nada, no podemos re-construir, no podemos recuperar. Guardar es como estar haciendo siempre dibujos provisionales hasta llegar a uno que se aproxima visualmente a una textura que nos dice, que nos revela algo que debemos seguir buscando. Quedaron atrás los tiempos en que acumulábamos material y no nos quedábamos con nada o casi nada hasta el final.

El proceso de *acumulación sensible* precisamente se apoya en la subjetividad. Es el inevitable camino que nos acerca a lo desconocido. Podemos imaginar dónde se inicia este proceso pero ¿cuándo termina? Pienso que el proceso de *acumulación sensible* es como una gran puerta de entrada, es un umbral donde está permitido casi todo, las

reglas se van poniendo cada día, nos ayuda en el asedio, nos aproxima, nos acerca a una textura hasta que se va convirtiendo en el boceto que será el patrón que contenga la materia prima que han ido aportando los actores. Así se va asomando la estructura.

Este es un recurso para que no nos gane la razón y así poder buscar un material orgánico, integral, con emoción y entendimiento.

El principio es jugar con los eslabones de diferentes maneras y en órdenes distintos; así vamos creando una correlación entre situación-espacio-acción-presencia-personaje. Este es un material en permanente proceso de reedición y que se orienta en función de la acción principal. La libertad de jugar con pequeñas unidades de acción revela momentos insospechados y no previsibles en la situación, y nos aleja del camino lineal hacia el conflicto principal.

De ninguna manera quisiera que este testimonio sobre nuestra experiencia se entienda como criterios absolutos. Prefiero no hablar de método sino más bien de herramientas, instrumentos de trabajo que nos son útiles.

Cada proyecto nos obliga a sacar herramientas distintas. Siempre que nos hemos lanzado a nuevas búsquedas ha sido porque nos habíamos encontrado con los límites de nuestras técnicas y teníamos que cuestionar lo relativo y pasajero de aquello que creíamos saber.

Vista en el tiempo, la obra de Yuyachkani, bien podría leerse en paralelo con momentos gravitantes de nuestra realidad social y política. Es allí donde se han gestado nuestros diferentes procesos creativos, porque nos ha interesado dialogar con nuestro tiempo y proponer un teatro crítico, inconforme. Esta práctica nos condujo por caminos desconocidos, en los que había que estar dispuestos a trabajar en espacios muy diversos, generar escenarios y entender que las artes escénicas tienen en las expresiones populares una fuente inagotable que viene de la danza, la máscara, la música, el vestido y el uso del espacio; es decir, nos conectó hasta hoy con una memoria escénica ancestral a la que, con simpleza, se suele denominar «folklore». Muchas veces estas expresiones culturales aluden a formas genuinas de eso que llamamos teatralidad, y que sin embargo no tienen un lugar en la historia oficial de las artes escénicas.

Desde entonces recorreremos un camino híbrido que nos acerca a esos niveles de teatralidad presentes en las culturas tradicionales, en la danza, la música y el uso de espacios. La vida nos ha dado el privilegio de recorrer y conocer casi todo nuestro país haciendo teatro, llegando a espectadores muy diversos.

Nuestro trabajo escénico se nutre de fuentes culturales diversas;

ahí hay lugar para un amplio diálogo multidisciplinar y para todas las mezclas posibles provenientes de lo que investigamos en lo plástico, lo musical, lo performativo, las diferentes culturas corporales, las acciones en espacios no convencionales, etc.

Así, nuestro actor ha nutrido su bagaje cultural, su memoria emotiva y corporal, su imaginario, no con un sentido utilitario inmediato sino para ampliar y dar forma a su conocimiento, buscando y encontrando su propio camino de creación.

También es cierto que intentando organizar el material nos hemos encontrado, no pocas veces, «instalados», quizás por la fuerza de la costumbre, dentro de estructuras dramáticas convencionales, casi esperando que la narración verbal nos resuelva la estructura.

Dramaturgia es una palabra que debería escribirse en plural porque hay muchas en el tejido escénico. Tenemos en la improvisación una herramienta fundamental para acosar el material y transformarlo en acción dramática: improvisar para escribir en el espacio y no solo para encontrar la ruta que nos lleve al texto literario.

Partimos de la idea de que el espectador que viene a vernos está tan interesado en el resultado como en el proceso. Nos interesa que el público conozca lo que su presencia motiva en los actores. No puedo pensar un espectáculo sin imaginar un espectador que ha sido evocado permanentemente en el proceso, pues finalmente trabajamos para generar un vínculo con él.

Cuando tomo decisiones escénicas suelo pensar en espectadores que ubico imaginariamente en la sala, mientras yo mismo me coloco en la cabeza y en la presencia de ellos. De esta manera trato de crear una propuesta que sea diversa, en diferentes direcciones y que apunte a varios tipos de sensibilidad, de espectadores concretos.

Si me preguntan qué entiendo por dramaturgia ahora, diría que es la organización de la acción para provocar una experiencia de actores y espectadores en el espacio compartido.

Hay que atreverse a enfrentar el caos que no siempre estamos dispuestos a ver, entregarse a él para luego intentar salir de la vorágine provocada por la profusión de materiales diversos que aparecen más bien en torno a lo corporal y lo visual; en donde las diversas texturas, que reclaman conexiones que les permitan habitar un espacio común, acaban desentrañando una lógica distinta de la que sigue la ruta de la dramaturgia convencional que privilegia la exposición, el nudo y el desenlace. Tengo presente lo dicho por Artaud: «Los límites del teatro son todo aquello que puede ocurrir en escena, independientemente del texto escrito».

Aspiro a que nuestros espectáculos sean como sesiones abiertas

que convoquen a vivir una experiencia, con una estructura base que genere sentidos diversos. Desde hace más de cien años el teatro ya no es la historia que se cuenta, ya no es solamente lo que se narra o se dice. Insistir en esos límites es renunciar a las posibilidades infinitas de nuestro trabajo, proyectado en el imaginario del espectador.

Durante más de cuarenta años de oficio, he compartido de manera privilegiada la búsqueda de mis compañeros para encontrar un cuerpo nuevo, atento, decidido, dilatado, memorioso, por decirlo en una palabra, presente. He visto y acompañado largos procesos de trabajo orientados a lograr un estado físico y mental para estar en esa otra dimensión de la realidad que la escena demanda.

Presencia podría ser el hilo conductor y la palabra clave para señalar el camino de aprendizaje sobre el cual nos hemos orientado desde el inicio; este camino ha tenido acentos y particularidades en el tiempo, acordes a nuestra vida de grupo.

Podríamos llamar *presencia heroica* a lo que buscábamos corporalmente durante los primeros años, sin duda influenciados por el realismo socialista y el romanticismo revolucionario, expresado en las óperas modelo de la Revolución Cultural China. Un cuerpo especialmente tenso, categórico, puño cerrado, de alguna manera contrapuesto con la *presencia del estar* que buscamos ahora, sustentada en la pregunta, la incertidumbre y el asombro. Esto implica un lugar más allá de la búsqueda codificada; es una reacción orgánica del cuerpo que ha aprendido y que responde. Para llegar aquí hemos transitado por exploraciones diversas: desde los ejercicios colectivos que hacíamos en el inicio, buscando la «expresión corporal», hasta el «training personal» que fue encontrando cada actor, aprendiendo ejercicios que nos llevaron a incorporar secuencias físicas, indagando calidades diversas de presencia a partir de culturas del cuerpo de diferente origen: artes marciales, danzas orientales, danzas tradicionales peruanas. Todo ello en una confluencia pasada por el filtro personal de cada actor.

Asumimos el Grupo como una diversidad, donde hay intereses opuestos y complementarios. Lo personal tiene un lugar. Quizás una de las razones por las que nos mantenemos juntos es porque, como dicen nuestros *Músicos Ambulantes*, hemos aprendido a *respetar la música del otro*, a convivir en medio de las diferencias, a poner por delante aquello que nos une y a estimular espacios de búsqueda personal donde la ética y la estética no están separadas, coexisten dentro de un proyecto que no esconde su necesaria postura política frente a la realidad con la que vivimos. Ser coherente sigue siendo el desafío de sobrevivir en grupo.

MATERIALI (7)

Incontri

Judith Malina ed Eugenio Barba (Fiora Bemporad, 1994); lettera di Andre Gregory (1976); lettera di Jean Darcante (1976); Eugenio Barba, *Terzo Teatro* (1976); lettera di Renzo Vescovi (1985)



Immagine 7 – Eugenio Barba e Judith Malina, trentesimo anniversario dell'Odin Teatret, Holstebro, 1994, Fiora Bemporad (OTA, fondo fotografico, serie cartacea, sottoserie Anniversaries, b. 3).

Francesca Romana Rietti: *Autrice dell'immagine è l'argentina Fiora Bemporad, che inizia a collaborare con l'Odin Teatret nel 1986 a Buenos Aires e ne diviene poi una delle fotografe di lungo corso, documentandone da allora con continuità molte attività. In particolar modo, le sessioni dell'International School of Theatre Anthropology (ISTA), dove affina lo sguardo fotografando il succedersi dei molti dialoghi e incontri tra tradizioni performative diverse e lontane tra loro. Ne ha prodotto un patrimonio iconografico che è oggi uno dei materiali più ricchi per studiare e conoscere quell'effervescente laboratorio di ricerca e sperimentazione teatrale.*

In questo ritratto destinato di per sé a divenire un'icona del teatro del XX secolo, e non solo, due elementi concorrono a sgombrare l'orizzonte dal peso dei simboli per aprire alla narrazione storica altre prospettive e possibilità: la temperatura emotiva che la fotografia restituisce e l'occasione che genera e fa da

sfondo all'incontro e all'interno della quale deve essere contestualizzata.

Colti non in posa e in un insolito stato di quiete, due dei pionieri e dei guerrieri della seconda grande rivoluzione che ha attraversato il teatro del Novecento si ritrovano – il Living Theatre era già stato invitato dall'Odin Teatret nel 1975 con un seminario e degli spettacoli – e si sorridono. L'immagine reca la traccia della consanguineità che, ben al di là delle note differenze estetiche, unisce l'Odin Teatret al Living Theatre. L'intimità della fotografia suggella il riconoscersi in una comune radice di appartenenza di due figli, ribelli e a tratti dissidenti, di una stessa tradizione e cultura teatrale, nata lungo il solco della grande riforma degli inizi del Novecento.

Tradizione e fondatori di tradizioni è il titolo del «convivio teatrale» che l'Odin Teatret ha messo al centro delle sue celebrazioni dell'ottobre del 1994 ed è in questa cornice festiva che l'immagine va inquadrata. Vi hanno partecipato centoventi ospiti internazionali tra teatranti, storici e critici, raccolti a discutere intorno a un insolito incontro tra cinque personalità che, dalla metà degli anni Sessanta in poi, hanno dato vita a cinque nuove tradizioni capaci di rinnovare in maniera profonda l'estetica, la forma e le funzioni delle professioni del teatro e della danza. Oltre a Judith Malina, l'Odin Teatret ha raccolto sotto questo comune destino: Jerzy Grotowski, polacco, fondatore, insieme a Ludwik Flaszen, del Teatr-Laboratorium 13 Rzędów; Kazuo Ōno, giapponese, creatore, insieme a Tatsumi Hijikata della danza Butō; Sanjukta Panigrahi, indiana, danzatrice della forma classica Odissi alla cui rinascita ha contribuito in maniera determinante; Santiago García, colombiano, ideatore, con Patricia Ariza, del Teatro La Candelaria che è, insieme con il TEC (Teatro Experimental de Cali), all'origine del metodo della Creazione Collettiva che, a partire dagli anni Settanta, ha profondamente influenzato il teatro latino-americano.

Come da tradizione, in occasione dei compleanni dell'Odin Teatret, una cerimonia si rinnova all'insegna delle metamorfosi. Il tempo condensato e concitato della festa capovolge letteralmente il ritmo dilatato della preparazione degli spettacoli. Lo spazio chiuso e protetto delle sale di lavoro, consacrato al training e alla preparazione dell'attore, si apre ad accogliere apparati effimeri, lunghi e accuratissimi banchetti, discussioni teoriche, dimostrazioni di lavoro e spettacoli perché, quell'«architettura del tempo» che è la festa, abbia luogo.

Così a Holstebro, situata, come ricorda Barba, «ai confini dell'impero», il tempo si cristallizza e la piccola città ventosa dello Jutland nord-occidentale si tramuta improvvisamente in un centro, in un luogo d'elezione in cui il teatro celebra e rivela una delle sue essenze. Forse, la sua epidermide più coriacea e sotterranea, quella capace di generare un'inesauribile fascinazione: il suo essere arte delle relazioni e dell'alterità.

* * *

M.S. Due personalità profondamente diverse, due modi di pensare al teatro, anche alla vita nel teatro, perfino alla vita, molto lontani tra loro. Eppure, per un

certo ambiente, personalità distanti quanto quelle di Barba e della Malina appartengono, come sottolinea Francesca Romana Rietti, a uno stesso orizzonte mentale, a un mondo di relazioni non ovvie, che prescindono da questioni stilistiche, o di poetica, o perfino da convinzioni politiche, ma non per questo sono meno reali. È l'altro volto dei rapporti che l'Odin ha avuto nel corso degli anni con alcune personalità o gruppi teatrali, da Grotowski e il suo Teatr Laboratorium a Dario Fo e Franca Rame, da Judith Malina, Julian Beck e il Living ai teatri orientali, classici o innovativi. Le singole relazioni tra l'Odin e ciascuna di queste personalità venivano metabolizzate a livello di ambiente come costellazioni di punti di riferimento, più vicino Grotowski, più lontano Dario Fo. Un ambiente è determinato anche dal fatto di avere un cielo in comune. Barba, con uno slogan fin troppo felice, lo battezzò nel '76 «terzo teatro», ma è stato qualcosa di molto diverso da quel che questo slogan fa venire in mente. Era un mondo caratterizzato da affinità profonde, troppo spesso superficialmente liquidate come sforzo di imitazione.

Una delle differenze tra questo «ambiente» e la normale rete di conoscenze che sempre avvolge il teatro sta proprio nella esistenza di punti di riferimento forti abbastanza da assumere una valenza oggettiva. In primo luogo c'era l'Odin, naturalmente, con la sua immensa forza identitaria. Ma non c'era solo l'Odin o Grotowski. I punti di riferimento potevano essere più sfumati, parte di uno sfondo, come il teatro di Brook. Potevano vivere nella storia, eppure essere sentiti come vivi e vicini, come Mejerchol'd o come Vachtangov. Non segnavano il perimetro di un'area di somiglianze, ma forse di inquietudini sì, che si intrecciano con la sua forte spinta di rivolta anche extra-teatrale, non canonicamente politica, ma non perciò meno intensa: una delle forme di rivolta a metà tra pubblico e privato che ha avuto una influenza più profonda e di più lunga durata.

Per un lungo periodo, Barba, l'Odin, e gli incontri di teatro di gruppo che l'Odin organizzava, sono stati per questo mondo un punto di riferimento prioritario: nel 1976 venne organizzato un incontro a Belgrado («Atelier del Teatro di Gruppo», 28 agosto-7 settembre 1976). Negli anni successivi vennero organizzati (dall'Odin, o, molto più spesso, intorno all'Odin) altri incontri internazionali di teatro di gruppo, tra cui bisogna ricordare almeno il grande «Atelier Internazionale del Teatro di Gruppo» di Bergamo (28 agosto-6 settembre 1977), sotto il patrocinio dell'ITI (Istituto Internazionale del Teatro), finanziato in gran parte dall'Ente provinciale del turismo della città. L'organizzazione di questo incontro fu curata dai sei più vecchi gruppi italiani di «orbita Odin», gli stessi che l'anno dopo (luglio 1978) furono i protagonisti del primo anno del «nuovo» festival di Santarcangelo, diretto da Roberto Bacci (allora Piccolo Teatro di Pontedera). Va ricordato inoltre il primo incontro sudamericano di Ayacucho, in Perù, del 1978 («Taller Latino-americano de teatro de grupos», 21-28 mayo 1978) a cui seguirono i vari «Reencuentro en Ayacucho» del 1988, 1998, 2008. Appuntamenti molto seguiti, e molto importanti, spesso portati a termine in situazioni rese difficilissime dal contesto politico.

Nel 1980 nacque l'ISTA, un luogo per una particolarissima ricerca teatrale, ma anche momento fondamentale di una pedagogia alternativa: pedagogia per un

teatro di gruppo. Soprattutto nei primi anni.

Barba aveva – e ha – una eccezionale capacità di creare reti di relazioni, che hanno l’Odin al loro centro. Per tutti gli anni Settanta alimentò la vita di qualcosa che venne scambiato per un «movimento». Era probabilmente qualcosa di diverso. Quando, dopo un periodo tutto sommato limitato di tempo, l’influenza stilistica dell’Odin scemò, e la definizione «terzo teatro» mostrò la corda, si vide che quel che rimaneva non era la «famiglia», non era neppure l’impronta Odin. Era qualcosa di simile a un mondo – a una mentalità, a qualche domanda. Un modo di stare al mondo. Un modo di rivolgersi al teatro. Un’area di affinità, nulla di più, ma con punti di riferimento comuni. La funzione determinante dell’Odin è stata soprattutto quella di far affiorare l’esistenza e il colore di queste affinità: come se un liquido a contrasto avesse disegnato la geografia di un sistema. Ne era derivata una rete complicata e non sempre facile di relazioni, mentali, affettive, pratiche, fatte di punti di riferimento sia lontani che vicini, sia storici che attuali, sia relativi ad altri teatranti che a studiosi.

Barba – o l’Odin – da soli non avrebbero potuto dar vita a tutto questo. Le affinità già c’erano, furono solo messe in luce dalla loro presenza. O meglio: dalla presenza di due polarità teatrali opposte eppure strettamente legate come quella di Barba e dell’Odin Teatret da una parte, e di Jerzy Grotowski e del suo Teatr Laboratorium (che in quegli anni stava smettendo di far spettacolo per dedicarsi ad attività «parateatrali») dall’altra. I due poli, opposti, ma tanto strettamente uniti determinarono un campo di forza.

A Belgrado, come più tardi negli altri incontri di teatro di gruppo e come all’ISTA, era presente Jerzy Grotowski. Barba lo presentò per la prima volta come il «nonno» del terzo teatro, stabilendo così con una immagine la natura di certe relazioni: quasi di sangue, più che stilistiche.

Disse «c’è sempre un nonno, da qualche parte. Possiamo averlo conosciuto, oppure non l’abbiamo mai visto perché è morto prima. Ma veniamo da lui. Non saremmo quello che siamo se lui fosse stato un’altra persona. Penso che abbiamo un nostro nonno – e quando dico “nostro” parlo di un certo gruppo di persone che fanno un certo tipo di teatro. In apparenza è morto. Prima era molto vivo, faceva un sacco di cose, aveva un’attività che ci faceva intravedere molte prospettive nuove. Il che vuol dire che ci ha lasciato una eredità ricchissima. E poi all’improvviso ha venduto tutto, e non si occupa più di quello di cui ci occupiamo noi. Abbiamo voluto invitare nostro nonno qui, per le persone dell’Atelier. Cosa c’è di vero in quello che si dice? Fa ancora teatro? Se non fa teatro, cosa fa?»¹. Affiorano, in questo discorso, quelle che sembrano tracce di perplessità, forse anche di inquietudine, in Barba, nel vedere la persona a cui era stato più strettamente legato, colui che fin dagli inizi aveva sempre presentato come il suo «maestro», prendere strade tanto diverse da quelle del teatro. O almeno dalle sue, di Barba.

¹ Cfr. sempre la b. 24 del fondo Odin, serie Activities, OTA, che raccoglie tutte le tracce dell’Atelier di Belgrado.

Grotowski «nonno» del terzo teatro: una definizione un po' semplice, che però fa comprendere la rete di riscontri che si stava formando. E che, come si è detto, non era affatto limitata a Barba più Grotowski.

Quanto al regista polacco, non rifiutò la definizione di «nonno», e non la fece sua. Si adeguò a questa riformulazione in termini familiari dei suoi rapporti con l'Odin e con i gruppi più giovani, ma forse senza aderirvi. Rispondendo alle domande dei partecipanti descrisse i nuovi percorsi che stava iniziando a intraprendere: «non faccio più teatro, nel senso di creazione-frutto, di creazione-risultato. Ma faccio differenti creazioni. Però non le chiamerei così, è un termine troppo artificiale ed estetico. Le definirei come un processo, una sorta di processo, che può durare a lungo, molti giorni e molte notti, in molti luoghi differenti. E che ha luogo insieme a persone che arrivano dall'esterno, e ne sono il soggetto. Ma anche i co-creatori»². Grotowski aveva già da qualche tempo annunciato di non volersi più dedicare a una attività teatrale in senso stretto. La sua fama e la sua influenza, anche fuori del teatro sperimentale, erano grandi, e questa decisione aveva avuto una vasta eco.

Andre Gregory

Incontro con Jerzy Grotowski. Lettera a Eugenio Barba

1976

[Andre Gregory (1934) è un regista, scrittore e attore americano. L'incontro e i rapporti con Grotowski di cui accenna in questa lettera sono stati raccontati in un film di Louis Malle, La mia cena con Andre, 1981, nel quale Gregory interpreta se stesso. Conservata presso gli OTA, serie Activities, b. 24].

New York, April 28, 1976

Dear Eugenio Barba,

I am about to leave for India, and just received a phone call from Jovan Cirilov regarding my interest in joining you at Bitef [Belgrade International Theatre Festival]. I am enormously interested for very deep and personal reasons. As you know, last summer at Jerzy Grotowski's [sic] invitation, I led a two week «workshop» [I don't like this word «workshop»] with 39 young Poles. Et une merveilleuse sauvage de soixante ans. The people that I worked with were chosen by Elizabeth Albahaca and by Grotowski. I had asked ideally for people who had worked in the theatre and left it, or people who had considered entering the theatre and changed their minds for reasons known or unknown. I asked for people that could speak neither English nor French, my two languages, and ideally, people who could play musical instruments.

This experience in Poland changed my life and my work. I have no way of giving the work we did a name. We worked for one week in Wroclaw and for one

² *Ibidem.*

week in a forest. In the forest, a devil of mind was exorcised, and at the end of the «work» I was baptized Jendrus. Jendrus, which you probably know, is an affectionate Polish peasant version of the name Andre, and is only used with very small children. Fortunately or unfortunately, I have become a child again. I have little knowledge and am in the greatest period of change in the last 8 years. I am no longer interested in directing plays, have an instinct for a new form of work which may or may not be «theatrical» and I need to work under special conditions with people from different nations.

At this point, I am finding it easier to work with Poles, Indians, Iranians and Tunisians than with Americans. Perhaps this is because the Slav, the pagan, and the Jew in me finally came to light in the dark of the forest. All of this is to give you some intuitive sense of why I am so interested in coming to Yugoslavia. Ideally, I would like to work for two or three weeks at Bitef, perhaps one week indoors, and two weeks outdoors, with perhaps 20 Yugoslavs and 5 or 6 of my Polish co-workers, with whom I developed the closest relationship last summer. Under completely ideal circumstances, this group would be joined by one or two more from Iran and one black woman from the United States. I have been trying for the past ten months to create such a project, but one of the main difficulties has been the practical problem of bringing some of these Poles with whom I worked last summer out of Poland. This, of course, would be no problem whatsoever in relation to Yugoslavia.

I should be leaving for India between the 15th and 18th of May. If you could write me before that time and give me a sense of whether this project interests you and is feasible, I could phone you before I leave to discuss any further questions with you personally. Incidentally, another event in Wroclaw which affected my thinking enormously was the film you showed of your new work, not to mention the event at the hospital. I'm sorry we didn't have a chance to talk then, but if the stars are right, we will in Bitef. All my very best to you – Andre Gregory

L'appoggio di Gregory al lavoro di Grotowski, quando il regista polacco lascia il suo paese per gli Stati Uniti, all'inizio degli anni Ottanta, è stato fondamentale. Barba gli aveva evidentemente scritto per raccontargli del futuro Atelier di Belgrado, e forse per invitarlo. Non risulta tra i partecipanti³. Era stato presente all'appuntamento dell'ITI del '75 che si era tenuto in Polonia, a Wroclaw, presso il Teatr Laboratorium.

L'incontro di teatro di gruppo di Belgrado del 1976 aveva il patrocinio dell'UNESCO. Proprio per l'UNESCO Barba dovette scrivere un lungo rapporto preliminare⁴.

Il rapporto si sviluppa in molti punti. Nel primo, Barba parla per la prima volta di «terzo teatro». Da qui, dunque, vengono sia il nome di un «movimento»

³ Nella b. 24 è conservato anche un elenco dei partecipanti.

⁴ OTA, fondo Odin, serie Activities, b. 24.

che un articolo-manifesto di Barba presto celebre, il cui inizio è identico a quello del «materiale grigio» per l'UNESCO: «Esiste, in molti paesi del mondo, un arcipelago teatrale che si è formato in questi ultimi anni, pressoché ignorato, sul quale poco o nulla si scrive, per il quale non si organizzano festival né si scrivono recensioni».

Ma il testo del rapporto ha anche altri aspetti sorprendenti, oltre alla descrizione della rete di gruppi, magari sconosciuti, ma affini, fatta da Barba. Il paragrafo B ha come titolo «I padri fondatori». Con una scrittura che risente chiaramente dell'apporto e della collaborazione del gruppo degli studiosi «delle Isole Pelagie» (Taviani, Cruciani, Ruffini, Savarese, tutti presenti a Belgrado), sviluppa considerazioni, senz'altro sorprendenti in questo contesto, sui maestri della regia di inizio Novecento, e sulla importanza della nuova storiografia in proposito non per gli studi, ma proprio per questo terzo teatro: «Gli studi sul teatro stanno cambiando insieme al teatro e si creano nuove aggregazioni di fatti e di valori, nuovi punti di vista. È quanto accade per la presunta conoscenza del teatro del Novecento [...], c'è una costante che emerge immediatamente: la consapevolezza del disagio dell'esistere del teatro nella società [...]. Fuchs, Craig, Appia pongono il problema di trovare un senso al teatro. La loro utopia, al di là delle vesti estetiche, è sostanzialmente etica: prefigurare un rapporto con gli uomini, attraverso il teatro, che abbia valore, che assuma significato. Che abbia quel carattere di necessità che la cultura non riesce più ad avere»⁵. Sono temi interessanti, che Barba condivide profondamente con il gruppo «delle Isole Pelagie», che da tempo se ne stava ampiamente occupando.

Il legame con la storia è messo sullo stesso piano di quello tra gruppi (o, per essere più precisi, tra i giovani teatri e il gruppo di riferimento, l'Odin) e ha una concretezza forse difficile da cogliere. C'è, in questi gruppi, o forse in questi anni, coscienza del passato, e consapevolezza di una continuità.

Il resoconto per l'UNESCO indica un orizzonte mentale ben preciso: affinità che vanno al di là dei vantaggi materiali, delle collaborazioni utili, e della «normale» prassi occidentale. E che vanno molto al di là del presente: radunano in una sola rete la storia e la contemporaneità.

Qualche anno dopo, saranno i punti di partenza per l'ISTA.

Jean Darcante

Lettera a Barba dal Segretario generale dell'International Theatre Institute

1976

[Jean Darcante è il segretario dell'International Theatre Institute (ITI, organismo dell'UNESCO per il teatro e la danza). La corrispondenza con Darcante per l'organizzazione dell'Atelier di Belgrado, di cui fa parte questa lettera, è conservata presso gli OTA, fondo Odin, serie Activities, b. 24].

⁵ *Ibidem.*

Paris, 16 juin 1976

Mon cher Eugenio,

Je rentre de Berlin Est, où il y avait un colloque sur le Théâtre du Tiers Monde. J'en ai profité pour penser à nos problèmes et, pour être tout à fait franc, j'avouerai que je n'y vois pas encore très clair. Si tu le veux bien, je vais énumérer réflexions et questions sans ordre particulier, mais cela permettra peut-être de voir ce qu'il est indispensable de préciser. [...].

UNESCO

Pour l'Unesco, et pour toucher une première partie de la subvention, j'ai besoin d'un texte précis sur les travaux, pas forcément long mais clair. Dans ta lettre du 24 mai tu m'accordes généreusement mon «bilan», ce dont je te remercie, mais le bilan c'est la conclusion. Il faudrait donc pouvoir expliquer brièvement les moyens, le processus, prévus pour arriver à cette conclusion. J'ai besoin de cela par retour du courrier!

Invitation pour les groupes et les experts

Tu m'envoies des listes qui correspondent à un nombre de personnes peut-être trop important et tu me demandes de leur envoyer des invitations. Pourquoi pas? Il me semble tout de même que «Veuillez-vous venir à Belgrade en septembre prochain» n'est pas suffisant. En réalité, il me semble que la lettre d'invitation aurait dû être accompagnée d'une lettre de toi ou d'une note résumant les problèmes et ce que nous attendons des personnes invitées.

Conclusions

Je souhaiterais que tu me donnes, aussi bien pour moi que pour l'Unesco, sinon un plan de travail heure par heure, du moins un schéma de ce que sera l'ensemble des travaux.

J'appelle ton attention sur le fait qu'à aucun moment et d'aucune manière la somme dont nous disposons ne peut être dépassée.

J'appelle ton attention également sur un point pour lequel l'Unesco nous posera des questions: dans les listes que tu m'as envoyées 12 pays environ sont représentés par une ou cinq ou six personnes (les groupes), mais l'Italie par plus d'une trentaine de personnes. Personnellement, si la vérité est plus en Italie qu'ailleurs, je n'y vois aucun inconvénient, mais d'autres pays n'étant pas du tout représentés ou à peine, je sais que j'aurai là un problème. J'aimerais savoir ce que je peux répondre.

Nous avons actuellement dépensé presque le tiers de la subvention de l'Unesco et tu en envisages un autre tiers (\$ 2.740).

Ci-joint copie de la lettre qui est adressée aux personnes que tu nous as indiquées.

Cordialement – Jean Darcante – Secrétaire Général.

Barba lo aveva conosciuto ai tempi del suo apprendistato polacco: Darcante curava una rivista nella quale Barba aveva pubblicato. Inoltre, durante il X Convegno Internazionale del Teatro organizzato dall'International Theatre Institute, che si era tenuto a Varsavia nel giugno 1963, Barba era riuscito in modo molto avventuroso a far vedere il Dr Faustus di Grotowski a molte personalità teatrali

non polacche⁶. Darcante, che qui vediamo come il punto di riferimento UNESCO per l'Atelier di Belgrado, aveva sempre seguito con interesse il teatro sperimentale. Nel '71, ad esempio, non potendo l'Odin e Barba partecipare all'incontro ITI di quell'anno, Darcante gli aveva chiesto di segnalargli dei gruppi «veramente e sinceramente» sperimentali. Barba gli aveva risposto: «Cher Monsieur Darcante, Je comprends très bien votre anxiété pour trouver des troupes "véritablement expérimentales, pratiquant sincèrement et intelligemment la recherche". Mais c'est presque plus facile de repérer un nouveau Saint François avec stigmates et tous les autres accessoires divins, parmi le milliard de chrétiens de cette planète»⁷. Fino alla fine degli anni Sessanta, del resto, Barba è interessato soprattutto a seminari e dimostrazioni di grandi personalità teatrali, come Decroux, Barrault, Krejča, Fo, Grotowski, Marowitz, Chaikin.

Nel '76, ha evidentemente cambiato idea, e orizzonte.

Nella sua lettera, Darcante gli fa presente la necessità di stilare il più presto possibile un testo che potesse dare una idea della motivazione e dello svolgimento dei lavori. Lui stesso, Darcante, è appena tornato da un convegno sul «teatro del terzo mondo». Viene spontaneo ipotizzare che questo riferimento a una cultura non riconosciuta (in quanto non appartenente né al mondo occidentale né all'area socialista), ma ormai da parecchio tempo oggetto di studi e convegni, abbia fatto maturare definitivamente le riflessioni di Barba su culture teatrali anch'esse non riconosciute in quanto «non allineate», non appartenenti alle due sfere padrone della cultura del teatro, cioè tradizione e avanguardia.

Erano idee certamente in via di elaborazione da tempo. Tuttavia, il riferimento di Darcante al convegno sul teatro del terzo mondo spinge irresistibilmente a immaginare la definizione «terzo teatro» come un effetto di reazione. Sembra possibile supporre che la pressione, coniugata alla capacità di Barba di cogliere al volo i suggerimenti della serendipità, abbiano fatto improvvisamente coagulare l'inaspettata e felice definizione «terzo teatro» proprio a partire dall'accenno di Darcante.

Altro elemento interessante della lettera di Darcante è il riferimento a una richiesta massiccia di teatranti italiani da parte di Barba (a cui bisogna aggiungere gli studiosi, il solito gruppo «delle Isole Pelagie», ma anche giornalisti come Ugo Volli). La permanenza dell'Odin in Sud Italia ha moltiplicato le presenze italiane. Sarebbe miope non supporre l'esistenza di una influenza reciproca, e non solo unilaterale tra loro e Barba, in questi anni di grande intensità di collaborazione.

⁶ Cfr. Eugenio Barba, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia, seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba* [1998], Milano, Ububri, 2004, p. 66 e sgg.

⁷ OTA, fondo Odin, serie Letters, b.10.

Eugenio Barba
Terzo teatro
 1976

[Pubblicato per la prima volta in «International Theatre Information», nel 1976. Ora in Eugenio Barba, Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta, Milano, Ubulturi, 1996, pp.165-167].

Esiste, in molti paesi del mondo, un arcipelago teatrale che si è formato in questi ultimi anni, pressoché ignorato, sul quale poco o nulla si riflette, per il quale non si organizzano festival né si scrivono recensioni. [...] Il Terzo Teatro vive ai margini, spesso fuori o alla periferia dei centri e delle capitali della cultura, un teatro di persone che si definiscono attori, registi, uomini di teatro, quasi sempre senza essere passati per le scuole tradizionali di formazione o per il tradizionale apprendistato teatrale, e che quindi non vengono neppure riconosciuti come professionisti.

Ma non sono dilettanti. L'intero giorno è per loro marcato dall'esperienza teatrale, a volte attraverso ciò che chiamiamo il training, o attraverso spettacoli che debbono lottare per trovare il loro pubblico. Secondo i tradizionali metri teatrali, il fenomeno può apparire irrilevante. Da un punto di vista diverso, però, un Terzo Teatro lascia pensare.

Isole senza contatto l'una con l'altra, in tutta Europa, in America del Sud, in America del Nord, in Australia, in Giappone, dei giovani si riuniscono e formano dei gruppi teatrali che si ostinano a resistere.

Ma possono sopravvivere soltanto a due condizioni: o salendo a sistemarsi nelle regioni dei teatri riconosciuti, accettando le leggi della domanda e dell'offerta teatrale, con i gusti correnti, con le preferenze degli ideologi politici e culturali, con l'adeguarsi agli ultimi risultati acclamati: oppure riuscendo, per la forza di un lavoro continuo, a individuare un proprio spazio, per ognuno diverso, cercando l'essenziale a cui restare fedeli [...]. Forse è qui, nel Terzo Teatro, che è dato di vedere, al di là delle motivazioni a posteriori, ciò che costituisce la materia vivente nel teatro, un lontano senso che attira al teatro nuove energie e che – malgrado tutto – lo fa essere ancora vivo nella nostra società.

Diversi uomini, in diverse parti del mondo, sperimentano il teatro come un ponte – sempre minacciato – fra l'affermazione dei propri bisogni personali e l'esigenza di contagiare con essi la realtà che li circonda. Perché proprio il teatro come mezzo di cambiamento, quando siamo coscienti che sono ben altri i fattori che decidono della realtà in cui viviamo? Si tratta di una forma di accecamento? Di una menzogna vitale?

Forse per loro «teatro» è ciò che permette di trovare il proprio modo di essere presenti – che i critici chiamerebbero «nuove forme espressive» – cercando rapporti più umani tra uomo e uomo, nell'intento di realizzare una cellula sociale in cui le intenzioni, le aspirazioni, le necessità personali cominciano a trasformarsi in fatti. [...]

Per molti anni, è stato probabilmente il più celebre scritto di Barba, quello in cui gruppi teatrali di tutto il mondo si sono identificati. È anche quello più in

grado di farci percepire l'atmosfera e i colori del periodo. Molti gruppi, molti teatranti e gran parte degli studiosi che hanno avuto una relazione particolare con l'Odin lo hanno usato per riconoscere in se stessi e nel proprio lavoro tensioni e bisogni. Il loro vero sé. Questo è stato l'Odin in moltissimi casi: uno specchio. Non tanto un modello, o un punto di riferimento, o un catalizzatore, quanto uno specchio, e non è poco.

Da qui è nata, tra le altre cose, una rete di contatti, di situazioni non convenzionali, di feste-cerimonie, di appuntamenti di ricerca che sono stati veri luoghi di avventure della mente. Hanno evidenziato l'esistenza di culture teatrali, l'esistenza di qualcosa che andava al di là dei singoli teatri, e certo al di là di questioni stilistiche o poetiche o dell'Odin. Ma l'Odin era comunque qualcosa di unico: non solo un punto di riferimento importante, ma anche un punto di riferimento amato, con cui gli altri teatranti avevano un legame affettivo, privato e profondo. Per chi si occupa di teatro come per chi lo fa, è determinante avere punti di riferimento esterni che stanno a cuore quasi più dei propri, aiutano a uscire dalla propria pelle, dai confini della propria mente, delle proprie convinzioni, sotto la spinta di un amore non passivo.

Questo, però, valeva probabilmente anche al contrario, anche per l'Odin, che in quegli anni sembra avere con i suoi compagni, studiosi o teatranti che siano, un rapporto nutrito della scoperta di una insperata consanguineità. Erano mondi paralleli che entravano in contatto su basi paritarie, anche se differenti per fama o specificità di mestiere: una parità più vera allora, quando l'Odin era un gruppo di poco più vecchio degli altri di quanto non lo sia ora, che deve confrontarsi con cinquant'anni di convivenza con la propria fama. Ora, dopo tanti anni, forse diventa impossibile, per l'Odin, non trovarsi di tanto in tanto a guardare la propria leggenda come se fosse un ritratto e non, al più, un robusto carapace, una scorza, protettiva e un po' opprimente. In un altro dei suoi scritti della fine degli anni Settanta, Barba ha parlato della necessità, per chi fa teatro, di trovarsi a somigliare a mitici granchi ciclicamente esposti alla perdita della loro corazza, che si ritrovano nudi, tremante pugno di carne, privati da quella che è la loro naturale protezione, ma anche liberi da essa. Vulnerabili. La vulnerabilità dell'Odin era evidente, allora, non emergeva solo come un valore in più dei suoi spettacoli.

Dall'esterno tutti gli ambienti legati da valori anche affettivi forti appaiono chiusi – e spesso anche poco simpatici. L'Odin degli anni Settanta e Ottanta, per quanto in relazione più paritaria di quanto non possa essere ora con i gruppi affini, era un modello ammirato da troppi. Negli appuntamenti comuni, Barba dava l'impressione di essere considerato qualcosa di un po' troppo simile a un capo carismatico per non essere oggetto di critiche, sia pure in genere abbastanza sciocche. Ci furono senz'altro talvolta aspetti poco gradevoli. Per esempio, una tendenza all'ortodossia. In una lettera a Barba del 16-17 settembre 1989, Taviani racconta, molto divertito, una conversazione in cui un amico comune, organizzatore e persona

influyente, chiede «qual è la nostra posizione sulla Mnouchkine?»⁸. Taviani ride, gli sembra che in Italia non si riesca a fare a meno di un succedaneo del PCI, con direttive e linee, una nuova Internazionale. Forse però l'ortodossia è stata un «errore» – o una illusione – più diffusa di quel che lo studioso non ritenesse.

Non va comunque dimenticato che questi sono stati per l'Odin gli anni di un'apertura verso l'esterno forse unica: gli attori e il regista sperimentano forme di pedagogia nuove, seminari, dimostrazioni, scambi di conoscenza. Sono il centro di una rete, certo. Ma sono anche proiettati verso l'esterno, fuori da sé. Fuori dagli interessi e dalle abitudini del loro stesso teatro.

L'Odin di quegli anni sembra disposto a cambiare molte delle sue regole, pur di incontrare altri mondi, da quella di non far assistere nessuno alle prove, a quella di spettacoli fatti solo al chiuso, in condizioni ben precise, rispettate al millesimo. Forse è una illusione a posteriori, ma i documenti comunicano un intenso senso di scoperta, e di eccitazione. Teatro politico: cioè cambiamento totale, così radicale da confinare con la pura e semplice gioia di vivere. In una lettera della fine del luglio 1976 a un (allora) giovane regista, Pino Di Buduo, che sta cercando casa per il suo Teatro Potlach a Fara Sabina, Barba racconta di aver scritto ai funzionari cittadini per garantire sulla qualità del giovane gruppo «in modo che i funzionari comunali e regionali ti affidino subito l'importante compito di trasformare Fara Sabina in una nuova Atene. Mi vedo già peripatetico con Daniela [Regnoli, attrice del Potlach] e te a ritmo di cupa-cupa⁹, aspettando i Danieli teatrali che con i loro leoni verranno a spazzicare gli ignari abitanti dei colli laziali [...]. Noi saremo in Italia da ottobre a dicembre. Contiamo di venire in pompa magna a devastare Fara Sabina, violare donne, squartare bambini, decapitare i vecchi e dare il colpo di grazia agli infermi: il teatro politico distrugge la vecchia vita e apre l'adito ad una nuova»¹⁰.

Forse è proprio a questa invasione, alla violenta non-violenza dell'Odin, con quelle donne violate e bambini e vecchi squartati, ma solo sulla carta, di cui scrive a Di Buduo, che fa pensare il sorriso di Judith Malina di fronte a Barba.

Renzo Vescovi

Alla morte di Julian Beck. Lettera

1985

[Renzo Vescovi (1941-2005) è stato regista e leader del Teatro Tascabile di Bergamo. Il Tascabile, presente all'atelier di Belgrado, è stato uno dei gruppi organizzatori del successivo incontro di teatro di gruppo, a Bergamo, dove era anche padrone di casa. È stato uno dei teatri che hanno partecipato alla fondazione del «nuovo» festival di Santarcangelo. Dopo la morte di Vescovi, il suo teatro ha

⁸ OTA, fondo Odin, serie Environment, b.4.

⁹ La «cupa-cupa» è uno strumento di cui Di Buduo ha mandato a Barba un disegno e una spiegazione.

¹⁰ OTA, fondo Odin, serie Letters, b.15.

continuato il lavoro in suo nome, usando forme di regia collettiva. La lettera di Vescovi a Barba è conservata presso gli OTA, serie Environment, b. 4. Oltre a essere un omaggio sincero alla Malina, è una testimonianza sull'importanza di punti di riferimento estranei all'Odin come pure di un modo di parlare, e di pensare al teatro. Nel ghetto marginale del teatro].

Bergamo 18 sett. 1985

Caro Eugenio,

ho saputo dai giornali della morte di Julian Beck.

L'avevo conosciuto di persona e frequentato per, in realtà, non più di qualche decina di minuti, in alcune occasioni di lavoro.

L'ultima volta abbiamo mangiato con lui, forse lo ricordi, a Rovereto, due o tre anni fa, dopo una conferenza sua e di Judith Malina sul teatro orientale. L'ultimo da cui ne ho sentito parlare sei tu: m'hai raccontato della presentazione del libro di memorie della Malina in una pressoché deserta libreria di New York. Vi sentisti per caso un giovane attore chiedere con curiosità chi mai fossero questi tipi del Living. In Italia, sul Corriere, è apparso un riquadretto firmato con una sigla che ricordava alcuni momenti della sua storia (senza citare, per esempio *Antigone* o *Paradise Now*) e concludeva sbrigativamente, con la tipica asciuttezza del cronista necrologo: «negli anni Settanta il Living ha continuato a vagare per l'Europa, ma il tempo e la storia hanno fatto via via perdere al gruppo quella carica emozionale originaria».

Ne scrivo a te per due ragioni: una naturalmente perché sei tu, l'altra perché forse sei ancora in contatto con Judith Malina, di cui non ho l'indirizzo. Se fosse possibile, dato che certamente le avrai scritto e sarai forse in contatto con lei, ti pregherei di testimoniarle, quando capiterà, che v'è chi non ha dimenticato la sua figura (con quegli occhi luminosi e ardenti nel volto sempre più diafano e ossuto) e il grande coraggio della sua coerenza artistica. Per costoro, e sia pure nel ghetto marginale del teatro, la comparsa di certi uomini sulla terra è una pietra di paragone e un monito incessante: sono essi che insieme ti aiutano a non cedere alla viltà dello scoramento e ti sostengono a percorrere senza cinismo la vita come se la dignità ne costituisse e salvaguardasse il senso.

A te un forte abbraccio con l'amore di sempre – Renzo

Alberto Grilli
35 ANNI DI TEATRO CONDIVISO
LETTERA AI COMPAGNI ATTORI
DEL TEATRO DUE MONDI

Nairobi, 20 giugno 2014

Cari compagni,
vi scrivo questa lettera da Nairobi, dove partecipo al progetto di Amref¹ che ben conoscete.

In questi ultimi mesi più volte sono partito da solo per condurre workshop in paesi lontani dall'Italia, e ogni volta che mi trovo senza di voi penso a quanto mi manca il nostro teatro, che colore ha questa sensazione di lontananza, e perché è ogni volta più forte.

Questa settimana, nell'anno in cui festeggiamo i 35 anni di vita del Teatro Due Mondi, la voglia di scrivere a voi trova anche una spinta aggiuntiva grazie ai pensieri che si inseguono nella mia testa a proposito della lunga strada che abbiamo percorso assieme.

E vi scrivo per farvi partecipi di questi pensieri, sapendo che forse stiamo ora (35 è età adulta, si suppone matura anche per un gruppo di teatro) affrontando gli anni più difficili per tanti motivi, uno dei quali, quello economico, è così scontato oramai che tanto vale non parlarne.

¹ AMREF (African Medical and Research Foundation), progetto Children in Need, per i bambini di strada di Dagoretti, un sobborgo di Nairobi, Kenya. All'interno di questo progetto Amref ha avviato una Scuola di Teatro di Strada rivolta sia ai bambini di Dagoretti che allo staff Amref (operatori sociali) e nove ex-beneficiari (oggi operatori comunitari). Sono stati organizzati quindi dieci laboratori di «formazione dei formatori» con l'intento di aumentare le conoscenze dello staff e la sua capacità nel fare e condurre teatro di strada con i bambini. Dopo due anni di lavoro il progetto si è chiuso con una grande parata di strada per le vie di Dagoretti, il 20 giugno 2014. Gli artisti coinvolti nella «formazione di formatori» sono stati: Alberto Grilli, Antonella Talamonti, Letizia Quintavalla, Marco Baliani, Maria Maglietta, Morello Rinaldi, Teodoro Bonci Del Bene, Giorgio Galimberti, Michele Bottini, Mandiaye Ndiaye, Francesca Bizzarri, Maurizio Bercini, Donatello Galloni, Mimma Gallina, Abel Herreo [*N.d.R.*].

Ma altre difficoltà si sono accumulate in questi anni, così come tante certezze e tante gioie.

Qui in Africa, continente antico dal quale pare che tutti provengiamo, ma così giovane nell'età delle nazioni che lo compongono (quasi tutte invenzioni coloniali), sento veramente il peso e il significato di Europa uguale Vecchio Mondo.

Intanto Vecchio perché con pochi bambini oramai, mentre qui è la cosa che veramente non manca, una ricchezza di numeri e di energie, una infanzia così diffusa che gli anziani sembrano sparire.

E Vecchio perché sembra aver perduto il futuro, non fa altro che voltarsi indietro e rimpiangere con rammarico come era meglio e bello e ricco il passato.

E qui di nuovo ritorno al nostro compleanno, a quando parlo di noi come vecchio gruppo, a voi e a me come i «vecchi» in contrapposizione ai giovani.

È un bel numero, 35, e se per una persona si può dire che è ancora giovane, nel mezzo della vita, per un gruppo di teatro è una meta difficile.

E scusate se vi/ci chiamo «vecchi», (40-50 anni di età anagrafica non sono nulla, dal punto di vista individuale) direi anche per convenzione, perché invece conosco le nostre continue fresche energie, la nostra infantile fiducia nel cambiamento, la nostra curiosità sempre viva, la nostra caparbia utopia.

E da una parte sentiamo il peso dell'età, e dall'altra sappiamo che siamo arrivati a 35 anni di vita teatrale in comune proprio perché i nostri sogni, i nostri progetti sono ancora giovani.

A Dagoretti, quartiere slum di Nairobi, grazie ad Amref e a tanti artisti (Marco, Letizia, Antonella, Morello, io e altri ancora²) è nata una Scuola di teatro di strada e ora forse, speriamo, nascerà un gruppo autonomo e indipendente: una decina di giovani attori-formatori.

In questi giorni li sentivo parlare di progetti, di volontà di impegno, di consapevolezza dei sogni.

Ho sentito però anche la paura di iniziare un percorso che lì in Africa è oltremodo difficile: come guadagnare soldi per vivere con la propria voglia di lavorare sull'inafferrabile, sull'inutile, sulle relazioni tra gli uomini?

E ho ripensato a voi e a me, tanti anni fa, appena o quasi diciottenni: le condizioni erano ovviamente diverse, ma l'utopia la stessa.

² Antonella Talamonti, Letizia Quintavalla, Marco Baliani, Maria Maglietta, Morello Rinaldi.

Non ricordo bene come abbiamo, passo dopo passo, inventato una strategia che ci ha permesso, molto discretamente e quasi nell'ombra di segnare il nostro cammino.

E ci siamo riusciti, il nostro gruppo è il ritratto di noi stessi, coi nostri difetti e coi nostri pregi. Ma è proprio questo, una carta di identità, con foto che cambiano solo perché i corpi hanno qualche ruga e acciocco in più, ma è sempre più definita l'identità artistica ed etica.

Siamo riusciti a cambiare senza perdere il senso profondo che ci ha fatto iniziare.

Qualcuno dirà che siamo insensibili al cambiamento, al contemporaneo, che cambiare è una qualità indispensabile per sopravvivere.

Ma cambiare è anche trasformismo, opportunismo, a volte tradimento.

Da Lotta Continua a Forza Italia, dal Socialismo a Berlusconi.

Rimanere se stessi vuol dire, usando la metafora *vaso e contenuto*, che la forma cambia ma quello che è dentro è invisibile, e rimane lo stesso sapore.

Invecchiare quindi si può rimanendo giovani, se si alimentano i sogni.

E da sempre abbiamo aggiunto sogni a sogni, vittorie a sconfitte, ripartenze a partenze.

Ieri all'incontro di bilancio finale del progetto Amref i ragazzi di Dagoretti dicevano: le difficoltà, gli ostacoli, ci sono davanti per metterci alla prova e per imparare a superarli.

È vero, voi lo sapete, e sapete che spesso ci siamo invece sentiti impotenti e incapaci di fronte alle difficoltà: quando tanti compagni di lavoro ci hanno lasciato, per diversi motivi, per esempio.

Tutti quegli abbandoni quanto pesano.

Ieri dicevano, i sognatori africani, ogni fine è l'inizio di qualcosa d'altro.

È vero, ma prova a spiegare loro come spesso è dura questa fine, soprattutto se la nuova pagina che sfogli, sperando sia bella, è pesante e tarda ad arrivare.

Sono qui, sospeso tra i pensieri di voi, i vostri volti, tutte le cose che ho imparato con voi, e questi nuovi amici-allievi che sono il futuro di un nuovo gruppo.

Questo li rende a me e a voi così vicini: vogliono essere un gruppo, pensare come gruppo, usare il gruppo per difendersi, proteggersi, sostenersi.

E sanno perché e per chi fare teatro, e non è poco.

Perché? Per chi?

Queste domande sono il nutrimento che ci ha fatto arrivare al traguardo di questo compleanno, queste domande ci daranno la spinta per proseguire ancora, giovani vecchi.

Il senso di questo lavoro, al di là della soddisfazione estetica, della felicità nell'esprimersi, è la domanda che ciclicamente ci facciamo e a cui rispondiamo.

Prima, i primi anni, era lavorare per noi, per studiarci, capirci. Trovare un proprio linguaggio.

Parole che potessero raccontare cosa pensavamo del mondo, in maniera incisiva e grottesca.

Poi è stato anche e in più il lavoro per la nostra città, e per un teatro che non c'era.

Coltivare e costruire una casa.

Poi nomadismo, in giro per il mondo a scambiare spettacoli con incontri, fare teatro per rompere confini e barriere. Nostra patria è il mondo intero.

E poi le operaie Omsa, i rifugiati, gli immigrati³. Dare un senso al passare degli anni cercando invece di stare col mondo che cambia, aiutarlo a cambiare.

Essere in Africa ora (prima o poi ci dobbiamo andare tutti assieme) mi regala la convinzione che non siamo affatto vecchi, che guardiamo il futuro con gli stessi occhi delle giovani generazioni di questa neonata nazione, già così travagliata e depredata.

Vedo i loro progetti di lavoro coi bambini di strada, sento che per loro il teatro non è un vuoto rito ed esercizio estetico, ma uno strumento di cambiamento della realtà che vivono, della comunità dalla quale vengono e che vogliono cambiare.

Il teatro riesce a far immaginare il futuro, come possibilità diversa da quelle scontate.

E in questo, noi, Angela, Renato, Maria, Gigi, Tanja (per citare solo i vecchi compagni)⁴ ci riconosciamo.

Perché continuare (a parte i mutui, i debiti, le convenzioni) se non per ricominciare da capo?

³ Per questi diversi progetti (con le operaie licenziate della fabbrica Omsa, a partire dal 2010; con i rifugiati libici, in gran parte ospitati presso il Consorzio Europeo per la Formazione e l'Addestramento dei Lavoratori vicino Faenza, e con altri immigrati) cfr. Alberto Grilli, *Il teatro d'ogni giorno. Lettera per l'apertura di una casa del teatro*, «Teatro e Storia», n. 33, 2012, pp. 21-31. Cfr. inoltre il sito dei Due Mondi: www.teatroduemondi.it [N.d.R.].

⁴ Tanja Horstmann, Angela Pezzi, Maria Regosa, Renato Valmori [N.d.R.].

Parigi, 21 giugno 2014

Riprendo questa lettera da Parigi, nel viaggio di ritorno che è partito da Nairobi, volato fino al nord del vecchio continente, per poi scendere di nuovo giù, fino alla Sicilia, porta dell'Africa.

Sembra proprio che non voglia andarmene da queste latitudini, sospese tra il mare e il deserto che si affaccia.

Dopo i giovani di Dagoretti, sono i profughi, i rifugiati che sono diventati nostri compagni di viaggio nel progetto nato a Faenza, sono loro a riempire i miei pensieri.

Un altro anello che ha legato la nostra recente storia di gruppo all'Africa.

Ancora una volta questi incontri, queste fughe, queste soste hanno dato – è un paradosso, lo so – un senso alla vita del nostro Teatro, e ci siamo sentiti rinati.

Gli anni di resistenza: Théâtre du Soleil 50, Odin Teatret 50, Teatro Tascabile di Bergamo 40, noi 35. Storie diversissime ma accomunate dalla durata.

In fondo siamo giovani di fronte a questi gruppi che, da grandi maestri, ci raccontano che si può continuare ancora, festeggiando anno dopo anno come ricominciare.

Si dice che la qualità del lavoro dell'attore aumenti con gli anni, l'esperienza è garanzia di profondità, di occultamento delle tecniche: invecchiare per il nostro lavoro è continuamente imparare e aggiungere esperienza a esperienza.

Perché non deve essere così anche per un gruppo, che è un insieme di attori?

Perché a volte è come se ci sentissimo ingombranti rispetto alle nuove generazioni del teatro? Perché dobbiamo sentirci in colpa se resistiamo?

Laggiù in Dagoretti-Nairobi-Kenia-Africa c'è ancora rispetto per l'esperienza, per il grigio dei capelli e la lentezza dei corpi. Gli anziani sono tesori viventi.

Questo dobbiamo avere, l'orgoglio di essere tesori viventi che ogni giorno regalano la loro ricchezza con passione, perché si diffonda, perché diventi di tutti.

Per questo ero a Nairobi, per questo negli ultimi anni tanto abbiamo seminato in giro per il mondo, sapendo anche che non spetta a noi raccoglierne i frutti.

E per questo non siamo ricchi, e da sempre lottiamo con l'economia che è sempre stata sul filo della sopravvivenza. Fare delle scelte ha delle

conseguenze, sempre.

Ma si pagano volentieri, se è quello che vuoi.

Certo i rammarichi che a volte affiorano non sono pochi, ma questo è quello con cui, invecchiando, ognuno di noi deve fare i conti.

Possiamo fare un bilancio consuntivo di questi nostri decenni nel teatro ma accanto a questo urge un bilancio di previsione.

Senza progettare il futuro è inutile valutare il passato.

E il presente?

È continuamente stare su di un ponte infinito, senza mai raggiungere l'altra sponda.

Il nostro gruppo deve stare su questo ponte, così come deve lavorare per essere collegamento tra il nostro mondo e tutti quelli che oggi si affacciano ai nostri confini, spinti da forze incontrollabili che cercano risposte.

Il teatro, l'arte, la cultura devono governare questo incontro tra generazioni, tra la storia e le sue variabili in movimento, tra il vecchio e il nuovo.

Saper guardare, ascoltare, è una dote che si acquisisce giorno dopo giorno, da giovani vogliamo soprattutto parlare, farci sentire, imporre la nostra energia di cambiamento.

Ora osservare la vita, e cercare di interpretarla, è un nostro dovere e il nostro compito, restituendo i nostri pensieri con leggerezza, discrezione, gentilezza.

Cari compagni, vi ringrazio per aver resistito tutto questo tempo al mio fianco, sopportando i miei difetti e regalandomi visioni: mischiando come sempre le carte, per imbrogliare il tempo inesorabile, vi aspetto a quando i 35 diventeranno 53.

È troppo grande some sogno?

Sono sicuro che no, non mi pensate folle.

Alberto

MATERIALI (8)

Lavoro d'attore

Uno scatto di Roald Pay (1972); Torgeir Wethal parla del lavoro d'attore sui personaggi nella logica di un gruppo teatrale (1989)



Immagine 8 – Da sinistra: Torgeir Wethal, Tage Larsen, Ryszard Cieślak e Malou Illmoni durante le riprese del video *Training at the Grotowski's Teatr-Laboratorium in Wroclaw*. Holstebro, 1972. Fotografia di Roald Pay (OTA, fondo fotografico, serie cartacea, sottoserie Anniversaries, b. 2).

Gabriele Sofia: *La foto ritrae quattro attori, Torgeir Wethal, Tage Larsen, Ryszard Cieślak e Malou Illmoni nella sala bianca dell'Odin Teatret. È un momento di pausa durante le riprese di uno dei primi progetti dell'Odin Teatret Film intitolato Training at the Grotowski's Teatr-Laboratorium in Wroclaw, diretto da Torgeir Wethal con la collaborazione dei Programmi Sperimentali della Televisione Italiana. Il fotografo, il danese Roald Pay, si colloca al quarto vertice di un rombo immaginario costituito da Torgeir, Tage e Cieślak. L'intreccio di sguardi che lega i tre disegna con precisione il cuore della foto. Il robusto tavolo chiaro che occupa la sezione in basso a destra offre una linea prospettica interessante: prolungando idealmente verso sinistra lo spigolo del tavolo più vicino al fotografo, si raggiunge un punto preciso collocato a un paio di centimetri dagli occhi di Torgeir. In quel punto convergono gli sguardi di tutti i personaggi. Dalla foto Torgeir appare come il punto di riferimento degli altri attori. Perfino seduto per terra, costretto a guardare gli altri dal basso verso l'alto.*

Nei delicati equilibri creativi dell'Odin, Torgeir mi dava l'impressione di avere un ruolo particolare. In gergo calcistico si potrebbe parlare di «allenatore in campo». Era un punto d'appoggio sia per l'ensemble degli attori che per lo stesso Barba. L'Odin Teatret Film fu fondata su sua iniziativa nel 1971. Torgeir ne è stato il responsabile, ed è stato anche il regista di quasi tutti i primi video pedagogici: sul mimo, sul training fisico e vocale, sul training al Teatr-Laboratorium. L'importanza che questi video ebbero per il mondo del teatro è ben nota, basti pensare che tutt'oggi il video sul Teatr-Laboratorium rimane la testimonianza audiovisiva più importante per indagare il training di Cieślak.

Ebbi la fortuna di vedere Torgeir lavorare, con Claudio Coloberti, al montaggio video dello spettacolo Andersen's Dream. Mi colpì il modo con cui decideva i cambi di angolo di ripresa. Sedeva sulla punta della sedia e ripercorreva silenziosamente i dettagli dello spettacolo. Poi, a un certo punto... tac! Sapeva esattamente qual era la migliore inquadratura per il dato momento, senza bisogno d'ispezionare le possibili alternative. Era come se per ogni istante dello spettacolo ricordasse con precisione la posizione sua, quella degli altri attori e i possibili punti di vista delle telecamere. Il lavoro di montaggio seguiva le dinamiche del ricordo dell'esperienza interna allo spettacolo. Il video non voleva essere una documentazione dello spettacolo ma un suo equivalente. Questa aspirazione ha caratterizzato molte produzioni dell'Odin Teatret Film, in particolare Dressed in white (1974-1976) e In the beginning was an idea (1991). Entrambi diretti da Wethal, non sono né documentazioni tout court, né film in senso stretto. Un tentativo sperimentale ancora oggi di grande interesse, anche se forse ha avuto una diffusione un po' minore dei video pedagogici.

La foto testimonia anche un particolare legame tra gli attori dell'Odin Teatret e quelli del Teatr-Laboratorium. Dal 1966 al 1968 Cieślak e Grotowski realizzarono tre workshop all'Odin Teatret, inaugurando, nel 1966, la stagione dei seminari che trasformò l'Odin da teatro sperimentale della periferia danese a punto di riferimento per il panorama teatrale internazionale.

La foto ci racconta anche di un filo particolare che legava Cieślak e Torgeir: «alcuni giornalisti mi chiamarono “il piccolo principe”» ricordava sorridendo in un'intervista del 2009¹. Era un paragone ingombrante.

Del principe, Torgeir aveva veramente il sorriso, come ricordò Tage Larsen il giorno del suo funerale: «Ho visto Torgeir nel training, e volevo imitare qualsiasi cosa facesse. Ma il sorriso no. Al sorriso ho rinunciato, era troppo perfetto. Era un sorriso bellissimo. Coraggioso. Era un sorriso da principe, così lo ricordo. Il sorriso partecipe di un saggio»².

* * *

¹ L'intervista è stata realizzata nell'ambito del *Training project* diretto da Mirella Schino e Claudio Coloberti. Il riferimento è naturalmente al Cieślak de *Il principe costante*.

² Tage Larsen, *Torgeir's smile*, in «Teatro e Storia», a. XXIV, vol. 31, p. 210.

M.S. Roald Pay, come Tony D'Urso, non è solo un fotografo che ha seguito la vita e il lavoro del gruppo per anni: ne ha fatto parte. Danese, nato nel 1928, entra in contatto con l'Odin fin dai primi giorni del trasferimento di questo teatro in Danimarca. Pay fotografa l'Odin per una decina d'anni, ma forse le sue fotografie più belle sono quelle relative ai primi quattro o cinque: è il fotografo del training, e dei primi grandi seminari negli anni Sessanta, del passaggio di Grotowski e del Teatr Laboratorium, e, naturalmente di Kaspariana, lo spettacolo del 1967. Pay, inoltre, segue l'Odin in alcune grandi tournée, per esempio nel viaggio in Perù del '78, durante il quale collabora come operatore con Torgeir Wethal per il film *Sulle due sponde del fiume*. È morto nel 1999, e ha lasciato all'Odin tutti i negativi che lo riguardavano.

Torgeir Wethal, nato a Oslo il 16 gennaio 1947, morto il 27 giugno 2010, è stato uno dei fondatori dell'Odin. Ha partecipato, fino alla morte, a tutti gli spettacoli d'insieme dell'Odin a partire dal primo, *Ornitofilene*. Prima di entrare all'Odin, era un attore dilettante, giovanissimo, ma considerato una sicura promessa del teatro e del cinema norvegese (nel primo anno di quello che sarebbe stato il teatro della sua vita ha partecipato come attore al film *Pappa tar gull*). Come ricorda Gabriele Sofia, era anche responsabile della «Odin Teatret Film». Ha seguito per diversi anni, a partire dal 1990, il «Natasha Network of theatre groups», e, negli ultimi anni della sua vita, il progetto «Regula contra Regulam», in collaborazione con Raúl Iaiza e il Teatro della Madrugada (Italia) e il Grotowski Centre (Polonia). Con Raúl Iaiza ha lavorato a lungo per la stesura finale di un libro che aveva cominciato a scrivere molti anni prima, e che ha lasciato non finito. La prima versione era stata in parte pubblicata in «Teatro e Storia», n. 6, 1989. Wethal è stato un attore straordinario, e forse anche una persona straordinaria, dotata di una saggezza non solo teatrale, e di una profonda capacità di riflettere sul suo lavoro.

Torgeir Wethal

L'attore e i personaggi. Discorso all'Aquila

1989

[Trascrizione di una conferenza di Torgeir Wethal all'Aquila, 5 aprile 1989, nell'ambito di un «progetto ISTA» organizzato da Ferdinando Taviani. Cfr. anche la conferenza di Cruciani, tenuta lo stesso giorno, e pubblicata qui tra i *Materiali* (3). Torgeir parla del suo lavoro sui «personaggi». Ma più ancora che del suo lavoro individuale, parla del modo in cui questo lavoro si assesta e cambia in relazione al lavoro del regista e alle esigenze di un gruppo teatrale, che sono di natura non solo estetica: per esempio, quella di avere un tipo di spettacolo da utilizzare per strada, in situazioni anomale. Il che determina anche procedure di creazione tutte diverse dalla prassi dell'Odin fino a quel momento. Quel che è probabilmente unico nel suo racconto, rispetto alla pur bella produzione di narrazioni simili da parte degli altri attori dell'Odin, è il modo in cui Wethal non solo accetta bisogni derivati dalle logiche del gruppo, ma li metabolizza in stimoli pro-

fondi e interiori per il suo lavoro. All'Aquila, Wethal dichiara di voler parlare nel suo italiano da straniero, sicuro che due amici come Cruciani e Taviani lo avrebbero aiutato se diventava incomprensibile. In più occasioni, Wethal ha dichiarato che L'Aquila, dove Taviani ha insegnato per trent'anni, e Wrocław, la sede del Teatr Laboratorium di Grotowski, e ora dell'Istituto Grotowski, erano per lui due case, due luoghi in cui parlare rappresentava una esperienza particolare e in cui si sentiva sicuro. La trascrizione è stata corretta per assicurarne la leggibilità, l'originale è conservato presso gli OTA, fondo Odin, serie Environment, b. 11. Per tutto il periodo iniziale della vita dell'Odin, Wethal è stato non solo il primo attore, ma anche il braccio destro di Barba. In quasi tutti i suoi spettacoli è stato il suo alter ego, la sua ombra in scena].

Spesso si usa per me la parola «co-fondatore» dell'Odin, ma non l'ho mai sentita giusta. L'Odin è stato fondato solo da Eugenio. E poi c'eravamo noi: un gruppo abbastanza nutrito di giovani, che lo seguivano, diventati presto cinque, poi quattro.

Quando l'Odin è stato fondato eravamo davvero molto giovani. Abbiamo cominciato a lavorare insieme quando nessuno di noi aveva grande esperienza, in realtà neppure Eugenio, aveva visto come funziona il lavoro dell'attore durante il suo lungo apprendistato in Polonia, da Grotowski, ma non si era mai cimentato praticamente. Abbiamo cominciato con il training, per avere la base fisica che determina la condizione di fondo dell'attore.

Ma fin dall'inizio abbiamo lavorato anche a un livello più «teatrale», attraverso quelli che chiamavamo «studi». E attraverso il nostro primo spettacolo, *Ornitofilene*. Negli studi creavamo piccole partiture personali attraverso favole semplicissime, storie create da noi stessi. Per me sono stati molto importanti, perché aprivano lentamente una strada alla fantasia. E per me questa fantasia è sempre stata importante per creare quei materiali che poi diventano «la parte». Il personaggio.

Per quanto abbia lavorato in maniera tutta diversa per ogni spettacolo, esistono naturalmente alcune costanti di base, sempre le stesse. C'è il lavoro con i compagni, con il regista, i passaggi tecnici. C'è il problema del senso dello spettacolo. E c'è il materiale che viene dall'attore, da te, che crei dal tuo passato e dalla tua fantasia, dai tuoi sogni. Tutti possiamo sognare o scrivere o raccontare storie. Però un attore deve saperlo trasformare in azione fisica, pur senza illustrare.

E poi il regista farà assumere un senso tutto diverso a questa azione. È difficile, allora.

Il nostro secondo spettacolo, *Kaspariana*, raccontava la storia, vera, di Kaspar Hauser, un ragazzo «selvaggio», trovato una mattina nella piazza di Norimberga, a inizio Ottocento. È stato accolto, educato, studiato come un «caso». E un giorno è stato trovato ucciso. Nell'ultima immagine dello spettacolo gli altri attori alzavano un coltello e Kaspar, io, si avvicina per prenderlo. Nel momento in cui mi avvicino, e non si sa ancora se lo prenderò o no, lo spettacolo finisce. Non si sa se nella nostra versione Kaspar sarà ucciso, oppure sarà lui a uccidere, neppure noi at-

tori lo sappiamo. Però per andare a prendere quel coltello, posso usare un frammento piccolissimo di una improvvisazione. L'azione che gli spettatori vedono è sempre quella di me che vado a prendere il coltello. Però io sto facendo una cosa completamente diversa, alzo la mano per toccare qualcosa di completamente diverso da un coltello. E forse questo mi darà una certa luce negli occhi, e ci sarà come l'ombra di un movimento tutto diverso che sta per apparire... e basta. Già non c'è più. Voi spettatori non avete nessun bisogno di sapere quello che sto facendo, perché non c'entra niente con lo spettacolo. È semplicemente una tecnica, serve a creare un doppio strato, a dare più forza, attrarre di più. A dare più sensi alla stessa azione. Non un doppio senso, ma un piccolo tono in più.

E forse per qualche spettatore diventa quello principale, crea tutt'altro effetto. [...] Però, per l'attore è difficile. È molto difficile, per esempio, rimanere onesto nei confronti di una improvvisazione quando è stata cambiata, ed è in mezzo ad altre azioni, e ha assunto un altro senso. È difficile essere capace di uscire nel mondo concreto dello spettacolo e intanto continuare a sentire il mio sogno, quello da cui è nata una improvvisazione fatta a occhi chiusi. Apro gli occhi, ed entro in un'altra realtà, che è quella dello spettacolo che vive in quel momento. Allora molto del materiale che viene dall'improvvisazione perde i suoi contorni, diventa più sfumato. Un attore sul palco è cosciente del motivo per cui le azioni avvengono. Per me, per esempio, è molto importante, all'inizio, cominciare a lavorare sulla base di un mio motivo, di un motivo interiore che determina le mie azioni. Non di un motivo che mi venga dato dal regista.

Sin quasi dall'inizio, Eugenio non ha mai dato una motivazione, non ha mai spiegato che senso avesse per lui lo spettacolo. Poteva dare il tema per un'improvvisazione, quello sì. Il resto sono cose che devi trovare tu. Le cose cambiano un po' se si parte da un testo scritto. Nel '69 lavorammo su un testo scritto per il nostro spettacolo *Ferai*, basato sulle storie di Admeto e Alceste. Divenne uno spettacolo su come si potesse dare la propria vita per le idee. Ma anche uno spettacolo su come un popolo potesse non voler essere liberato. Io ero Admetos.

All'inizio avevo una mia idea su questo personaggio, ma fu uno sbaglio. Perché il personaggio non esiste, per me: esiste per lo spettatore. È per lui che Admetos esiste. Ma non per me.

Quando sono arrivato alla fine del lavoro, la mia idea iniziale è sparita, esistevano solo punti in cui le azioni avevano vita, e altri punti in cui la vita non appare. È a partire da questo momento che diventa importante per me capire il contesto, capire lo spettacolo, capire cosa stiamo raccontando, fare cose che per me non significano niente, ma che tengono in piedi quello che raccontiamo. Comincia a essere importante il mondo del regista. Per me, come attore, è importante capirlo, lasciar perdere le mie ragioni, e anche le origini di una mia storia, che pure avevano avuto tanto peso e tanto valore. Per arrivare a una forza comune che è nostra, ed è lo spettacolo.

Quando lavoro sulla base di una improvvisazione, devo pensare, mentre ripeto le azioni, e ritornare sulle immagini originali. Poi tutto questo si *incontra* con la storia dello spettacolo, e lentamente si sciolgono insieme, si fondono, diventano una

cosa sola. Quell'azione, che per me durante l'improvvisazione era rivolta a una ragazza, diventa un movimento verso un attore che sta sul palco. Non è vero, però so che è vero. È come se le due linee, lentamente, lentamente, diventassero una terza linea, eppure al tempo stesso rimanessero due. Non so spiegarmi in altro modo.

[...] Siamo sempre pieni di cliché, noi attori, di forme che tornano e tornano e tornano, e siamo sempre alla ricerca di altri punti di partenza per romperli, per rompere le forze sempre uguali che continuiamo a buttare fuori, con le quali dobbiamo confrontarci. E spesso è il regista l'unico che può aiutarti.

Nel 1974 abbiamo creato *Il libro delle danze*, uno spettacolo in gran parte basato sul training di quel periodo. Era uno spettacolo costruito in modo da poter essere presentato sulle piazze, ed essere usato quando e come volevamo. Uno spettacolo di danza, cioè senza altri livelli drammaturgici, senza una storia, o un tema con cui confrontarci.

Danza, per me, è una parola un po' vuota.

Era, insomma, uno spettacolo basato sulla tecnica, su quel che sapevamo fare – acrobatica, salti, lavori con oggetti come bastoni o bandiere – tutte competenze che abbiamo ancora sviluppato per lo spettacolo. Si fondava su una abilità tecnica, da saltimbanco. In quel periodo, se non ricordo male, avevo già smesso di fare training, e veramente avrei proprio preferito non partecipare a questo spettacolo.

Poi, lentamente, ha cominciato a starmi bene. Poi ho visto un film dello spettacolo, fatto quando era ancora molto fresco. E vederlo è stato molto strano, perché la mia partitura finale mi sembrava, era... era comica. Era la danza finale dello spettacolo, e so che alla fine era diventata proprio l'opposto. In un certo senso, alla fine, quando lo spettacolo è stato fatto moltissime volte, era diventata perfino qualcosa di tragico.

Allora cos'era successo, come era possibile? Era strano. Nel film vedevo lo spettacolo come era agli inizi, la forma che mi era stata data, messa insieme da Eugenio: fai questo tipo di passi, poi quel tipo di salto. Se la facevo giusta, era come se fosse la partitura di un buon clown. La fai, ma sei quasi separato dall'azione. Come se ci fosse un commento tra te e il movimento che fai. Lentamente è diventata una partitura che potevo fare di riflesso, senza pensarci.

E, da un momento all'altro, è successo qualcosa che ancora oggi non so spiegare a parole. Qualcosa che succedeva *fisicamente*. Da questa partitura venivano fuori forze e ritmi e cambiamenti molto diversi, senza che ne sapessi il motivo. Era il «perché», il senso che avevo chiesto allo spettacolo fino a quel momento.

Sapevo che molti dei miei colleghi lavoravano seguendo un'onda, un flusso fisico, anche nelle improvvisazioni. Pur senza sapere affatto da dove venivano quei movimenti, potevano ripeterli e fissarli, anche se forse era un po' più difficile ricordarli. Seguivano un'onda di forza, un'onda fisica che mi era sconosciuta. Non so nulla di musica, ma posso immaginare che quando un pianista padroneggia perfettamente la partitura, forse può succedere qualcosa di simile: suona, e intanto è come se corresse attraverso un prato verde pieno di fiori, o si butta nell'acqua, e può farlo parallelamente, perché non ha più bisogno di pensare alla partitura. E forse dopo un po' tutto questo ha una vita propria, e non c'è neppure bisogno di

correre attraverso il prato verde, il suo ritmo particolare, le sue sfumature di sonorità ormai esistono, e non possono più essere diverse.

Non ho mai provato a spiegarlo, prima di oggi. Tecnicamente l'ho visto succedere un paio di volte. In realtà non può davvero essere una tecnica di lavoro... l'unica cosa che puoi fare è imparare la tua partitura. E poi per me è indispensabile riempirla, se non è già piena di senso. Come è successo con *Il libro delle danze*, e con un altro spettacolo, *Il Milione*, che abbiamo fatto un paio di anni più tardi, e dove era pure successo qualcosa di simile, cioè il punto di partenza era stato tecnico, una specie di danza – cinque passi a destra, poi due a sinistra. E anche lì, mi era successo qualcosa di simile. Questi due non li chiamavo spettacoli, perché partivano da una base puramente tecnica, e non avevano un punto di partenza interiore importante. Seguivamo un'altra strada. Eppure ci hanno portato sicuramente a qualcosa di ancora più importante. Oggi mi sembra che, per me, sono stati forse gli spettacoli più importanti che abbiamo fatto.

Ne *Il libro delle danze* usavo una mezza maschera che avevo fatto in cartapesta, color maiale. Costruendola avevo fatto un piccolo sbaglio, premeva su un occhio, e non potevo tenerlo aperto. Quando mi sono guardato allo specchio ho subito avuto l'impressione che fosse giusta, quel piccolo sbaglio era diventato il filo della parte, la sua natura: un piccolo nano clown, brutto e cattivo, che facevo accovacciato per terra, con le gambe piegate nascoste dalla tunica del costume, ma che poteva anche alzarsi e diventare più alto. Ho usato questo personaggio anche in un altro spettacolo di strada, *Anabasis*. Lavorando per strada ci si confronta con le situazioni più strane, quindi con un particolare tipo di piccola improvvisazione continuata, di reazione a quel che ti succede intorno. Mano a mano che il tempo passa, in realtà «improvvisi» usando una delle cento, duecento, trecento possibilità che hai già incontrato. Così il mio «Nano» prese vita, divenne un personaggio che non poteva sbagliare perché ormai reagiva in base a regole proprie, senza che l'attore dovesse pensare a come reagire, situazione per situazione. Forse perché ormai era così vecchio, l'ho fatto tante volte, in tante situazioni, e ha accumulato una grande esperienza, si è confrontato con tutti, dai poliziotti di Barcellona che cercavano la provocazione fino ai bambini di strada in America Latina. Forse era perché aveva visto tanto, ma ormai sapeva reagire. In realtà non so bene perché. Però credo che ormai avesse una sorta di vita autonoma. Adesso non posso più farlo, per motivi fisici: era un personaggio «Nano» che si muoveva e correva accovacciato per terra e ormai le mie ginocchia non ce la fanno più.

Uno spettatore: Torgeir, ti è mai capitato, quando vai per festival, o in tante situazioni di teatro, dove si vede di tutto, ti è mai capitato di pensare: «ah! Qui il Nano avrebbe potuto reagire così, avrebbe potuto fare questo o quest'altro?»

Torgeir Wethal: No, non proprio così. Ma una volta mi è capitato qualcosa... mi è mancato profondamente. Eri presente anche tu [rivolto a Nando Taviani, che ospita la conferenza di Torgeir e l'ha presentata]. Eravamo su un piccolo camion, siamo arrivati in un mercato, a Lima. Stavo girando il film *Sulle due sponde del fiume*. Siamo entrati nel mercato e lentamente tutto il traffico ci si è chiuso intorno. Non lo sapevo, ma eravamo finiti, per colpa mia, nel mercato dei ladri, de-

cisamente molto lontano da qualsiasi aiuto, e avevamo con noi tutto l'equipaggiamento per il film, che valeva un bel po' di soldi. E lentamente il traffico ci si è chiuso intorno, e c'erano tutte queste persone che si avvicinavano e guardavano, e potevano rubarti anche la camicia e i pantaloni di dosso, se volevano. È stato allora che il Nano mi è mancato, in quel momento, perché sapevo di essere inerme. E se invece avessi avuto il Nano con me, sapevo che per venti, trenta minuti almeno avrei potuto essere padrone della situazione, anziché vittima. Poi non è successo niente. No, invece qualcosa è successo [rivolgendosi a Taviani] ti hanno strappato dal polso l'orologio [...].

Ho parlato tutto il tempo del lavoro dell'attore, e per niente dei personaggi così come sono nello spettacolo. Perché tutto questo, tutte queste cose che ho raccontato, sono ... sono una cosa prima che abbia il suo senso, prima di entrare nel proprio contesto, nella storia, dove si combina in un modo o nell'altro col resto. Ma anche qui c'è una parte del lavoro dell'attore, e non solo del regista: nel modo in cui tu scegli i materiali, il modo di combinarli, di metterli insieme, di proporli per una situazione. C'era una scena di *Ceneri di Brecht* in cui Iben [Nagel Rasmussen] faceva un personaggio di *Mutter Courage*, la figlia muta di Madre Courage, Katrin, che suona il tamburo per avvisare una città dell'arrivo silenzioso dei soldati. Salva la città e viene fucilata. Verso la fine del nostro spettacolo, dunque, Iben stava sul «tetto», e tutti gli attori, che erano persone della vita di Brecht o suoi personaggi, tutti la stanno guardando, e la prendono in giro, ridono di lei, le fanno smorfie. E anche Brecht, che sono io, la sta guardando. E dopo un po' la sta guardando con un piccolo sorriso d'amore. Questa piccola azione era importantissima, per me. Nessuno se ne accorgeva, in quel casino, era una scena molto forte, piena di personaggi, di rumori, credo che nessuno abbia mai visto quel piccolo sorriso, il modo in cui lui, Brecht, la guardava con amore, si chiudeva fuori dalla situazione e guardava con un amore composto da innumerevoli azioni microscopiche. Perché lo facevo? Perché una delle cose che volevo fermare, che volevo fissare e conservare dentro di me, durante lo spettacolo, era un dettaglio che avevo letto, o credevo di aver capito, di Brecht: aveva scritto la parte di Katrin perché la recitasse la moglie, Helene Weigel, che durante il loro esilio non poteva recitare per via della lingua diversa. Era un gesto d'amore così grande – anche se poi la Weigel non fu mai Katrin, ma Madre Courage. Era un gesto d'amore immenso, o almeno così l'avevo interpretato, e non ha nessuna importanza se questo sia vero o no. Importante, per me, era solo trovare nello spettacolo un piccolo spazio dove poter mettere questa mia immagine.

Ed è quindi tutto l'opposto di quel che vi ho raccontato finora, tutto il contrario: un'azione che parte da un bisogno intellettuale, di testa. Ma l'essenziale, poi, in realtà è trasformarla. Capire dove farla, e come.

Franco Ruffini

DAL TEATRO MATERIALE
AL TEATRO SOTTERRANEO

*cinquanta è oro
all'Odin Teatret*

«Come me lo posso tradurre a me stesso?». Proprio così, con la sua lieve sgrammaticatura, l'ho sentita tante volte, questa domanda, in più di quarant'anni che conosco Eugenio Barba. Veniva fuori quando lo mettevo al corrente dell'ultima scoperta da storico o, più spesso, a commento d'una consulenza su energia potenziale, equilibrio dinamico o composizione di forze, agli esordi dell'ISTA, quando i miei trascorsi di laureato in fisica e il suo improvviso, vorace interesse per le scienze della natura m'avevano fatto diventare un interlocutore molto frequentato. Non è che non capisse, capiva eccome. Ma ciò che gl'interessava era se e in che modo quelle informazioni potessero integrarsi nella sua esperienza di lavoro e di vita, più che arricchire il bagaglio di conoscenze teoriche.

«Teatro sotterraneo» è un'espressione ricorrente nei ragionamenti di Eugenio Barba. Più che una definizione, so bene che per lui è una specie di slogan. Contro la prepotenza dei poteri, che può costringere il teatro al silenzio; e contro la miopia degli studi, che riduce il teatro a ciò che ne brilla in ribalta. Nell'un campo come nell'altro, sono situazioni che gli è capitato spesso d'incontrare, e di riconoscere per averle patite nella propria biografia. «Teatro sotterraneo» fa parte anche della sua storia personale. Per me può far parte solo della storia del teatro. La mia esperienza è quella d'un uomo di libri. Né oscuri teatranti capaci di rivoltare in forza la propria emarginazione, sognatori temerari e realizzatori dell'impossibile: i miei riferimenti sono semplicemente i maestri del Novecento.

Le loro visioni e le loro storie, ho già avuto occasione di raccontarle. Raccontarle ancora, a che pro'? non ho niente di nuovo da dire. Ma loro forse sì. Per fortuna il racconto non obbedisce alle leggi della matematica. Cambiando l'ordine e la composizione degli addendi, il risultato della somma non cambia. Cambiando l'ordine e la composizione delle parti – a parità di notizie – il risultato del racconto può cambiare, se il filo viene tirato da un nuovo orizzonte d'attesa. Quello che

decide è se alla fine, sia pure dopo aver ri-letto notizie conosciute, il lettore «ci crede». La posta vale il rischio del già sentito.

Non posso far mie le risposte che Barba ha trovato o sta ancora cercando alla sua domanda. Posso far mia la sua domanda, e da lì tirare il filo del racconto. Di sicuro la mia traduzione a me stesso sarà diversa dalla sua a se stesso. E tuttavia: «teatro sotterraneo», come me lo posso tradurre a me stesso?

TEATRO MATERIALE

Volare basso

Alberto Grilli, fondatore e leader del Teatro Due Mondi di Faenza mi confessò una volta che il giorno memorabile su tutti nella storia del suo teatro era quello in cui avevano finito di sistemare la sede. Riscaldamento, servizi, pavimentazione in legno nella sala di lavoro. Da bravo intellettuale, mi sarei aspettato la prima d'uno spettacolo accidentato e poi felicemente riuscito, la recensione d'un critico importante, un'intervista con dentro tutte le sue idee sul teatro... invece nessuna di queste cose elevate. Quelle vengono dopo, disse: nell'ordine della concretezza, che mette insieme tempo pratica e pensiero. Bella lezione. Il teatro deve saper volare basso.

Vola basso il pipistrello, perché non sa volare alto. Ma vola basso anche la rondine quando annuncia maltempo, perché allora è raso terra che trova l'alimento necessario per disegnare in cielo i suoi neri vertiginosi arabeschi. La rondine non sa decollare, com'è noto. Se si posa, aspettando che gli insetti le arrivino a tiro senza sforzo, muore. A pancia piena, però muore. La sede d'un teatro completa di riscaldamento servizi e parquet non è necessariamente un posto per accasarsi a terra. Si può anche «bruciare la casa», per tener vivo il desiderio, il bisogno di volare.

Ma, al di là delle associazioni che ha il potere di evocare, l'efficacia di una metafora si misura all'uscita. Dove non ci sono più voli bloccati, né planate a pelo d'erba o guizzi sfreccianti in cielo aperto. Ci sono teorie, estetica, ideologia, visioni del teatro. E, per lo studioso, la necessità di provvedere a uno spregiudicato ancoraggio alla concretezza del mangiare, prima di alzare il tiro verso la sfera di quelle cose elevate. Come la rondine, ma fuor di metafora.

Che il teatro sia un'arte materiale, ormai non fa più scandalo a dirlo, nemmeno davanti ai più accesi sostenitori dei tanti «ismi» di cui si nutre l'«ideologia teatrale». Il problema è stabilire quale sia il fon-

damento primo che legittima alla base una tale affermazione. Il corpo vivente dell'attore, l'insieme delle condizioni che caratterizzano la presentazione dello spettacolo, d'accordo. Ma, prima di tutto questo, c'è il fatto che il teatro è un'arte costosa. In termini tecnici: il teatro ha un costo d'avviamento d'impresa e, una volta avviato, un costo base d'esercizio incomparabilmente più alti di quelli delle altre arti.

Per scrivere un romanzo bastano carta penna e un angolo di tavolo; il teatro ha bisogno di un luogo fisico di lavoro e di un minimo d'attrezzatura tecnica. Lo spettacolo non può essere immesso nel mercato, o in qualunque altro contesto remunerativo, aspettando il momento propizio. E materializzare le proprie visioni è ben altra faccenda che scriverle. Se la visione non funziona sulla pagina, basta cancellare e riscrivere. Al netto di fatica e delusione, non costa niente. Se non funziona sulla scena, si deve costruire di nuovo affrontando, in aggiunta a lavoro e amarezza, tutte le relative spese.

Naturalmente, anche della letteratura esiste una dimensione materiale, che può essere compresa sotto la rubrica complessiva di «editoria». Ma si tratta appunto di una dimensione che, per quanto importante e in grado d'influenzare la creazione artistica, non ne pregiudica tuttavia l'esistenza. Più che avere una *dimensione materiale*, in analogia con le altre arti, del teatro si deve dire che ha una vera e propria *natura materiale*. Il che lo differenzia radicalmente dalle altre arti.

La domanda «chi paga?» è volgare e irriverente, ma non può essere elusa. Né da chi il teatro lo fa, né da chi del teatro fa oggetto di studio. Ne è prova il fenomeno del dilettantismo, il cui elevato tasso d'indipendenza dai gusti del pubblico deriva anche dal fatto che le risorse per fare teatro sono fornite dagli stessi teatranti. Non tener conto del problema delle risorse, come se il piacere e la libertà dei dilettanti fossero a costo zero, conduce a grossolani errori di prospettiva storica e critica. Si pensi solo al rapporto tra Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko: che, prima d'essere due nomi e due competenze del teatro, erano i rappresentanti eccellenti di due mondi, rispettivamente quello del dilettantismo e quello del professionismo. Gran parte della conflittualità tra i due direttori del Teatro d'Arte fu dovuta alla diversa concezione del rapporto con il pubblico che caratterizza e oppone quei due mondi: ben al di là delle differenze caratteriali dei due personaggi, e addirittura della passione di Stanislavskij per il «sistema», vissuta da Nemirovič-Dančenko come una pericolosa ossessione.

Se, sollecitato dalla legittima e gratificante aspirazione a occuparsi di cose elevate, lo studioso si precipita a volare alto, la natura materiale del teatro si prende la sua vendetta. Fa vedere scontri di poetica, lad-

dove ci sono solo, o soprattutto e comunque prima, scontri di bilancio; conflitti d'estetica, quando a confliggere sono solo, o soprattutto e comunque prima, opposte interpretazioni dello scadenario degli spettacoli. Lucciole per lanterne.

Anche nel campo del teatro, il peccato peggiore è quello contro natura.

Stagioni e teatro del Novecento

Nella prospettiva della provenienza delle risorse, il teatro occidentale può essere scandito in tre grandi stagioni.

– La stagione del teatro in *regime di festa*, in cui le risorse sono fornite dal potere, quali che ne siano la natura e l'estensione territoriale. Il potere fornisce le risorse al teatro, e lo usa a fini di autocelebrazione. Lo spettacolo, nel regime di festa, è, si può dire, un *instrumentum regni*.

– La stagione del teatro in *regime di mercato*, in cui le risorse sono fornite dal pubblico, che paga per acquistare un prodotto nel mercato dell'intrattenimento.

– La stagione del teatro in *regime di finanziamento pubblico*, in cui le risorse sono fornite da uno o più soggetti, che erogano il finanziamento a «fini pubblici».

Delle tre stagioni si potrebbe indicare l'inizio, rispettivamente nelle rappresentazioni ateniesi della tragedia greca, nella nascita della Commedia dell'Arte e nell'avvento del cinema: non foss'altro per il potere evocativo che tali fenomeni hanno in rapporto ai regimi di cui sarebbero gli eventi inaugurali. Ma i limiti temporali non sono determinanti. A differenza dei periodi che si escludono a vicenda, le stagioni si mischiano. Come in natura, tanto più nel campo della cultura esistono le mezze stagioni. Dietro la dominante di turno, ci sono sempre tracce – spesso molto consistenti, addirittura preponderanti – di altre stagioni. La realtà è più intricata e complessa delle scansioni che se ne possono effettuare.

Nel regime di festa e in quello di mercato, il tacito accordo di scambio tra il teatro e il soggetto che dispensa le risorse è chiaro e simmetrico. Il teatro ha qualcosa da offrire, la controparte ha qualcosa da dare, e il bilancio dare/avere è a saldo zero. Ma quando il potere dispone di molti e ben più efficaci strumenti di autocelebrazione, o quando lo spettatore ha una molteplicità di scelte nel mercato dell'intrattenimento, la situazione si complica.

«Finanziamento pubblico» è un'espressione ambigua, fuorviante. L'aggettivo «pubblico» viene inteso di norma come una qualifica del

soggetto che eroga il finanziamento, mentre a rigore è una qualifica dell'oggetto che riceve il finanziamento. La pratica dell'evergetismo – laddove, come negli Stati Uniti, è incentivata da sgravi fiscali – ne è una dimostrazione. A differenza del soggetto privato «mecenate», che finanzia per il proprio insindacabile piacere, il soggetto anch'esso privato «evergeta» finanzia per supportare un'istanza – culturale, artistica, o anche d'altro genere – che in linea di principio è condivisa dalla comunità di cui fa parte. In questo senso, il suo è un finanziamento pubblico.

È il riconoscimento dell'oggetto destinatario come bene pubblico, a definire come pubblico il finanziamento. La sua *ratio* è sancire l'indipendenza del bene finanziato dal mercato e dal potere politico, a prescindere dai proventi che marginalmente, e comunque per ragioni non strutturali, possano derivargli anche da quei due soggetti.

Nel campo della cultura si è sempre in mezza stagione, è vero, ma sta di fatto che a un certo punto il rapporto con il mercato e quello con il potere politico – fonti primarie e collaudate delle risorse – entrarono in crisi. Se non l'unica, il cinema ne fu di sicuro una delle cause principali¹. Messo ai margini nel territorio dell'intrattenimento, surclassato nel territorio del servizio al potere, il teatro fu costretto a migrare nel territorio del bene pubblico per eccellenza, l'arte.

E, per questo, a dividersi: tra XX secolo e Novecento.

Vi furono, infatti, modi diversi e reciprocamente incompatibili di intendere la parola «arte». Per alcuni, la maggioranza, l'arte era semplicemente un mestiere più raffinato. Come se nulla fosse cambiato, e si trattasse solo di servire un potere o intrattenere un pubblico divenuti più esigenti. Altri videro nel mestiere, comunque perfezionato, l'insidia nascosta dell'arte. Furono una minoranza, consapevole e intransigente. Ben più che espatriare, per costoro la migrazione nel territorio dell'arte significò proprio cambiare patria, usi e costumi. Dimenticare, fino a reciderle, le radici nella tradizione di provenienza, e mettere nuove radici. Cambiare lingua. La parola «arte» la tradussero in Arte, con la maiuscola, per distinguerla dall'arte minuscola come compimento del mestiere.

¹ Quando, tra il 1924 e il 1925, Ejzenštejn decide di passare dall'«aratro» al «trattore», secondo la sua icastica terminologia comparativa, lo fa per potenziare al meglio le capacità espressive dello spettacolo: verso lo spettatore in generale, e verso il potere in particolare. *Sciopero*, l'esordio nel cinema, fu una risposta a quel deludente congedo dal teatro che era stato *Maschere antigas*, sia rispetto al modo di fare spettacolo, sia rispetto al modo di usare lo spettacolo a fini politico-rivoluzionari. Il trattore era preferibile all'aratro non solo come «attrazione», ma anche come *instrumentum regni*.

Quello tra mestiere e Arte fu, per loro, una vera e propria differenza di natura². Come se la responsabilità dello spettacolo non si esaurisse nella sua presenza e, anzi, nell'attenzione supina alla presenza trovasse l'ostacolo più insidioso a un pieno adempimento. Se compito del mestiere è rappresentare, l'Arte riservò a se stessa la missione ulteriore di rivelare. Cosa? Cosa può esserci dietro la presenza dello spettacolo? Può essere l'organicità, la verità dei sentimenti, gli spazi aperti della mente: la nostalgia di un corpo più profondo e complesso della sua facciata esteriore. Può essere la Vita a prescindere dalle vicende dei personaggi, come nell'Utopia di Craig. E può essere anche l'intimo desiderio di rivolta di chi fa teatro: che si nasconde dietro lo spettacolo, proprio per potersi rivelare senza essere distruttivo attraverso lo spettacolo.

Questo teatro che, senza rinnegarle, non si consegna interamente alle abilità del rappresentare è il teatro in quanto Arte. Questo teatro oltre, e persino contro il mestiere, per il quale lo spettacolo non è il fine ultimo ed esclusivo, è l'autentico teatro del Novecento. Il teatro del Novecento convive con il teatro del XX secolo, ma non vi si identifica. Così come un figlio e un ospite possono abitare nella stessa casa: che dell'uno però è la casa di famiglia, mentre per l'altro è solo un recapito a cui indirizzare la corrispondenza. Se la rivoluzione del XX secolo è la migrazione nel territorio dell'arte, il teatro del Novecento è figlio di quella rivoluzione; il teatro del XX secolo è solo ospite dei limiti temporali di quel secolo³. A individuare il teatro del Novecento serve il DNA, per il teatro del XX secolo basta una data.

Del «teatro sotterraneo» andremo in cerca dentro il XX secolo, ma seguendo il corso del teatro del Novecento. Per il teatro del XX secolo, votato alla visibilità della rappresentazione, la condizione sotterranea è una contraddizione in termini, o una condanna da cui liberarsi.

² In un testo, ora noto come *Varie tendenze nell'arte del teatro*, al quale lavorò dall'inizio del secolo fino ai primi anni venti, Stanislavskij distingueva tre livelli nel lavoro dell'attore: il livello del mestiere, fatto solo di ripetizione; quello dell'«arte della rappresentazione», in cui l'attore rivive, ma solo per fissare il modello da ripetere; e, infine, quello dell'«arte della reviviscenza». L'Arte maiuscola era per lui solo quella in cui l'attore rivive ad ogni replica, prevalendo definitivamente sul mestiere di ripetere. Anche per Stanislavskij, così alieno da estremismi linguistici ad effetto, il mestiere era piuttosto un avversario nella battaglia in nome dell'Arte. Cfr. Jean Benedetti, *Stanislavskij. La vita e l'arte*, Roma, Audino, 2007, 2 t., p. 243.

³ Nessuna meraviglia se, ad esempio, si distingue tra pittura del XVI secolo e pittura del Rinascimento, che pure si colloca elettivamente nel XVI secolo. Il XVI secolo è un secolo, il Rinascimento è una specie artistica. Ma non disponiamo di termini altrettanto condivisi che siano in grado di distinguere il XX secolo da quella specie del teatro che, a rigore, esiste a prescindere dal tempo in cui per lo più si manifesta.

IN CERCA DEL TEATRO SOTTERRANEO
SULLE ORME DI GORDON CRAIG*La rivelazione della danza*

Come autore de *L'Arte del teatro*, quel piccolo libro del 1905 che da subito diventò un manifesto del teatro del Novecento, non può che essere Craig la guida privilegiata d'un tale viaggio. Ma l'Arte del teatro secondo Craig, con la panoplia delle sue parole simbolo, non è tutto il teatro del Novecento. La buona guida è il contrario d'uno zelante cicerone di *mirabilia*. Guida i passi, dove e cosa guardare lungo il percorso lo affida all'intraprendenza di chi segue.

Nel 1904, a Berlino, Craig era un transfuga amareggiato del «regno di Irving». Pieno di rabbia verso quel gran teatro che non riusciva a non amare, ma come capita di amare una donna della quale si conosce, nell'intimo, la vocazione mercenaria. Paradossalmente, a mostrargli la via d'uscita da quella condizione di tormento fu una donna non certo in odore di castità.

Una sera di dicembre, Craig per la prima volta vede danzare Isadora Duncan, con le sue vesti più che succinte e a piedi nudi. Poteva essere un incontro di pura seduzione, per uno come lui, disinteressato alla danza e più che interessato alle attrattive del gentil sesso. Fu, invece, un'epifania. Ne nacque un'immediata e impetuosa storia d'amore e soprattutto, qualche mese dopo, *L'Arte del teatro*.

Ricorda Craig d'averlo scritto quasi tra un amplesso e l'altro. Di quella situazione il testo ha la stessa temperatura, ad animarlo è uno stesso furore. Non parla della Duncan, né specificamente di danza, ma è come se traducesse sulla pagina le parole rivelatrici che Isadora aveva detto con la sua danza. Isadora infatti aveva «parlato». Se non a tutti, come dirà ricordando l'incontro quasi cinquant'anni dopo, sicuramente a lui.

E se parla, cosa dice? Nessuno potrebbe mai riferirlo fedelmente, eppure nessuno dei presenti ebbe un attimo di dubbio. Solo questo si può dire – che stava esprimendo apertamente proprio le cose che desideravamo udire e che fino alla sua venuta non avevamo mai sognato di poter udire; ed ora le sentivamo e questo ci metteva in un insolito stato di gioia.

E io, conclude, «stavo seduto immobile e senza parole»⁴. Le trovò

⁴ Cfr. Edward Gordon Craig, *Index to the Story of My Days*, The Viking Press,

subito dopo, le scrisse. Di getto, esplosive come una bomba, incandescenti come la lava d'un vulcano in eruzione. Il paragone con la bomba e il vulcano è dello stesso Craig, anche se formalmente a farlo fu la Duncan, in una progettata introduzione al libro – sembra – poi non pubblicata. Vi sono descritte immagini di distruzione, con «tutti i teatri del mondo improvvisamente scaraventati in cielo con pezzi di edifici, brandelli di scene, scampoli di costumi, e infine, separati gli uni dagli altri, gambe, braccia, corpi – sì, teste – degli attori che sfrecciano in aria in un selvaggio caotico bang!».

Quello che resta alla fine è solo uno «spazio pulito».

L'enorme opera di distruzione è finita, la bomba ha compiuto il suo devastante lavoro. Il Vesuvio Distruttore del Teatro ha portato a termine la sua rovinosa missione. Il teatro, scene, costumi, attori, poeti – sì, ridano pure gli dèi – anche i poeti! Tutto in aria e alla fine uno spazio pulito. E dunque – Fatti avanti Signor Lanciatore di bombe devastanti, fatti avanti Signor Vesuvio Distruttore del Teatri, fatti avanti Signor Edward Gordon Craig, abbiamo spazzato via gli ultimi stracci rimasti. Fatti avanti adesso e facci vedere – *che cosa* viene dopo⁵.

Non è la danza a essere in questione, la *tabula rasa* riguarda lo spettacolo nel suo complesso, attori, scenografie e drammi. Al di là delle visioni d'apocalisse, si avverte nelle parole di Craig una sorta di astiosa disperazione. Come se l'invettiva fosse solo l'*extrema ratio* contro l'ottusità o la malafede di chi avrebbe potuto non credere a ciò che lui aveva capito. Perché l'aveva visto con i propri occhi.

Cosa aveva visto? Nel resoconto postumo dice solo che la Duncan «non danzava», semplicemente «si muoveva». Lo ripete con insistenza, ci gira intorno con parafrasi ed esempi obliqui. Perché, anche se difficile da spiegare e persino da concepire, lì era il punto: la differenza gerarchica tra movimento e danza. Prima il movimento, e solo dopo la danza, come subordinata. Quello che Craig aveva visto attraverso *un corpo in movimento*, per trasparenza, era *il Movimento in un corpo*. Con le parole non si scherza. Giocare si deve, altrimenti qualcosa di ciò che dicono – talvolta l'essenziale – rischia di restare senza parola. Non

New York 1957, p. 262. Il lungo racconto, ben dieci pagine, riprende con qualche variante il testo di una conversazione radiofonica alla BBC nel 1952. Per la vicenda di Craig e della sua «Arte del teatro», cfr. anche il mio *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato d'invenzione*, Laterza, Roma-Bari 2009.

⁵ Cfr. «Your Isadora». *The Love Story of Isadora Duncan and Gordon Craig*, a cura di Francis Steegmuller, New York, Random House, 1974, p. 380. Sulla questione della paternità del testo, cfr. p. 100.

era la danza che metteva in movimento il corpo di Isadora, era il Movimento che ne metteva in danza il corpo.

Una constatazione, che provocò una rivoluzione.

Parole esagerate

Gli scritti dei maestri del Novecento, uomini e donne, appaiono provocatori, enfatici. In una parola, esagerati. Esagerare vuol dire sconfinare, uscire dagli argini. Nell'ordine del discorso: uscire fuori tema. Ma chi stabilisce il tema? Se appaiono fuori tema, può essere perché quegli scritti sono dentro un tema più grande rispetto a quello che gli viene accreditato dall'ortodossia degli studi.

Isadora Duncan ha scritto poco niente su se stessa. Appunti, dichiarazioni occasionali, interventi promozionali, niente di sistematico. Un florilegio di citazioni non riuscirebbe a tradirli neppure volendo, tanto si somigliano. Parla della danza che le viene ispirata dalla visione dei fiori.

Il suo movimento ci rende felici perché, attraverso questo intermediario umano, attingiamo la piena sensazione del movimento, della luce e di tutte le cose belle. Attraverso questo tramite umano, il movimento di tutta la natura scorre in noi trasmessoci dalla danzatrice.

Racconta della nipotina che danza sulla spiaggia, davanti alle onde. «Danza perché davanti ai suoi occhi danzano le onde, perché danzano i venti e perché può cogliere il ritmo della danza in tutta la natura». Del suo progetto pedagogico si limita a dire: «Lasciateci prima insegnare ai bambini a respirare, a vibrare, a sentire e a unirsi con l'armonia universale e il movimento della natura»⁶. Moltiplicare i rimandi non farebbe che ribadire con minime varianti le stesse «esagerazioni».

Isadora parla di danza, certo, ma non di quella che ha per protagonista il danzatore. Della danza di cui parla, il danzatore è solo «intermediario, tramite umano». Protagonista ne è la natura: vento, luce, onde, l'universo «di tutte le cose belle». Parla di movimento, certo, ma a esserne motore è un movimento che trascende quello del danzatore in quanto essere umano. Non lo dice, Isadora, ma non ci sarebbe altro modo di definirlo se non come «divino». Non esce fuori tema, semplicemente il suo tema è più ampio di quello che secondo ortodossia è la danza.

⁶ I testi della Duncan sono stati raccolti nel volume *The Art of the Dance*, New York, Theatre Arts Books, 1928, trad. it. *Lettere dalla danza*, Firenze, La casa Usher, 1980. Le citazioni sono nell'ordine a p. 22, p. 85 e p. 87.

Assistendo alla sua performance, a Berlino dicembre 1904, Craig aveva visto né più e né meno di quello che la Duncan voleva che si vedesse: nelle intenzioni e, soprattutto, nella pratica di lavoro e di scena per tradurle in evidenza. Qualcosa che non si poteva non vedere, a meno di essere ottusi o in mala fede. Per gli ottusi o i prevenuti, che non s'arrendono al ragionamento e nemmeno all'evidenza, non restava che l'invettiva.

Tra esagerati ci si capisce alla prima parola, anche se le due voci sono fatte di materia diversa. Le movenze flessuose, il peplo diafano, i piedi nudi erano per rivelare, al di là della pelle appena velata, il «divino Movimento» che vi scorreva dentro. La presenza era solo uno strumento, al servizio della trasparenza.

Isadora Duncan, dice Craig, non aveva ambizione. Una prerogativa che certo a lui non faceva difetto. Prese la visione che lei gli aveva aperto, e la proiettò dilatata sullo spettacolo nel suo complesso. Alla scenografia, all'attore e al dramma, ognuno nel proprio specifico, chiese di farsi trasparente, riducendo per gradi, giorno per giorno, tutto ciò che li rende opachi. Il «divino Movimento», la Vita si sarebbe rivelata attraverso l'organismo dello spettacolo, come s'era rivelata attraverso il corpo danzante di Isadora. Quando? Non Oggi né Domani, dice Craig. Nell'Avvenire. La via verso l'Avvenire la chiamò «via della semplificazione»⁷.

Il tempo reale si saldava così al tempo d'Utopia. In quanto lavoro contro l'opacità della presenza, la via della semplificazione appartiene all'Oggi e ai Domani del tempo reale; in quanto annuncio d'una trasparenza senza residui, trapassa nel tempo d'Utopia.

La via dall'Origine

Il tempo reale passa. Il tempo d'Utopia passa e ricomincia. L'Avvenire, dove tutto sarà semplice, si riflette laddove tutto è già semplice, nell'Origine. E così: come l'Avvenire è un termine e, insieme, un punto

⁷ Abbacinati dal luccichio della mèta – Supermarionetta, dramma senza parole: Azione, Voce – si rischia di perdere di vista la concretezza dell'Utopia di Craig. Compito della mèta era per lui dare una direzione – un senso – alla via. Senza il paraocchi dell'ideologia teatrale, si scoprirebbero insospettiti compagni di Craig, lungo la via della semplificazione. Non è la supermarionetta, ma cos'altro è se non un corpo semplificato – un corpo meno opaco – il «corpo animale» di Mejerchol'd, o il «corpo animato» di Stanislavskij o, infine, il «corpo spirituale» di Grotowski?

di forza, sul versante opposto dev'essere l'Origine. Un punto di forza e, insieme, un inizio. All'insaputa forse, e sicuramente al di là degl'intenti dello stesso Craig, si scopre che la via verso l'Avvenire si specchia in una via dall'Origine. Quando la guida è una buona guida, gli occhi di chi segue riescono a vedere più e meglio di chi, in testa, è occupato a indicare la strada.

In *Per un nuovo teatro*, Craig prova a descrivere il teatro dell'Origine. Risale nel tempo: a prima che lo spettacolo si rinserrasse dentro le mura d'un edificio, a prima dell'avvento della scenografia, a prima che le parole diventassero serve del dialogo tra personaggi. È allora il teatro all'aperto; la nuda forma del teatro greco, in cui l'uomo si limitava a collaborare con la natura; è il semplice movimento del coro che assorbiva nella danza ogni necessità di parole. Conclude con il racconto di

un critico, in Italia, [che] parlando di uno spettacolo dato in un teatro all'aperto, in cui l'architettura era il solo scenario, ha descritto l'emozione che dava il passaggio del sole durante lo spettacolo. Non era capace di descriverla esattamente (credo che pochi potrebbero farlo, o meglio, solo un poeta) ma diceva che si aveva davvero l'impressione di vedere il tempo muoversi⁸.

Passaggio del sole, movimento del tempo... per bocca di quell'anima maschera, tra le tante con nome e cognome di cui si serviva, Craig si risolve alla fine a dire quello che era chiaro fin dall'inizio. Il teatro dell'Origine è ciò che resta quando sia stata azzerata – come fa il suo portaparola di turno, che non parla dello spettacolo di cui dovrebbe parlare – l'esistenza stessa dello spettacolo. Il teatro dell'Origine è «teatro prima dello spettacolo»: a prescindere da cosa ci possa essere in quello zero del tempo – la natura nelle sue elementari dimensioni, o altro – purché niente ci sia di quello che costituisce la materia dello spettacolo di Oggi.

Quelli che Craig elimina andando a ritroso nel tempo sono i sintomi d'una malattia. Scenografia che rappresenta, parole che raccontano storie, «belle ragazze» che danzano: la realtà quotidiana come riferimento, la seduzione e il compiacimento del corpo. Il «teatro prima dello spettacolo» è contro tutto questo.

L'Origine è prima dell'Oggi: è l'inizio. È contro l'Oggi: ed è questo che fa del punto di partenza un punto di forza. In quanto inizio, impegna a partire da zero. In quanto punto di forza, impegna a esserle fe-

⁸ Cito da Edward Gordon Craig, *Il mio teatro*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 175.

deli. Se partire da zero è una sfida al senso comune – perché rinunciare in partenza alle conquiste del teatro? – essere fedeli all'Origine trasforma la sfida al senso comune in una sfida al paradosso: come fare spettacolo restando nel «teatro prima dello spettacolo»?

Ma, dietro l'insulto alla ragione, la forza del paradosso sta proprio nel ricondurre alla ragione. L'aveva dimostrato, Craig, replicando con insolita pazienza a quanti vedevano nella Supermarionetta solo lo scandalo d'un attore di legno e fili, dimenticando il ragionevolissimo monito all'attore in carne e ossa che c'era dietro. Così, dietro l'insulto d'una via dall'Origine, c'era la voglia in alcuni di fare *tabula rasa* del presente, nel quale pure erano figure eminenti, e ricreare il teatro dalle fondamenta. Contro l'Oggi. E c'era il desiderio di dar corpo alle proprie visioni, creando dal nulla una propria tradizione: che tanti chiamavano teatro, senza avere nessuna esperienza del teatro di Oggi, e nessuna possibilità di esservi ammessi per acquisirla e metterla alla prova del loro desiderio.

Gli alcuni hanno nomi prestigiosi, Stanislavskij e Copeau tra tutti; i tanti sono per lo più anonimi. Oltre a sfidare il senso comune, qualcuno tra loro è arrivato a sfidare il paradosso. E a vincere la partita. Senza nome o *tanto nomine*, con aspirazioni e destini diversi, sono «quelli che partono da zero». Da figlio appassionato del «regno di Irving», con la missione di partire dall'Oggi per guarirlo, Craig non li aveva messi in conto. Eppure, per forza d'Utopia, sono i compagni della sua via dall'Origine.

PARTIRE DA ZERO PRIMI PIANI

La condizione del principiante

Nell'ultima pagina de *La mia vita nell'arte*, Stanislavskij annunciava di voler scrivere una «grammatica dell'attore con esercizi pratici»⁹. Con quest'idea in mente, comincia a sistemare, subito dopo l'uscita in Russia dell'autobiografia, i materiali che aveva a disposizione. Ma a un certo punto cambia programma. Nell'*Introduzione al Lavoro dell'attore su se stesso* lo mette per iscritto, motivando la decisione con il fatto di

⁹ Cito dalla, finalmente, nuova edizione italiana di Konstantin S. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, a cura e con un'introduzione di Fausto Malcovati, Firenze, La casa Usher, 2009, p. 410.

non voler distogliere i lettori «da quella che io considero la linea più importante e più urgente del mio lavoro»¹⁰.

Il lavoro dell'attore su se stesso non è una «grammatica dell'attore con esercizi pratici», come inspiegabilmente molti continuano a sostenere. Cosa sia è lo stesso Stanislavskij a dirlo. Prosegue nell'*Introduzione*:

Il lavoro sul cosiddetto «sistema» Stanislavskij è iniziato molto tempo fa. All'inizio io prendevo appunti solo per me stesso, senza pensare alla pubblicazione [...]. Così, senza che me ne accorgessi, anno dopo anno, si è venuto accumulando un grande materiale sul «sistema» e questo materiale, adesso, ha preso forma di libro. Sarebbe lungo e difficile cambiare i personaggi, e ancora più difficile adattare gli esempi [...]. Del resto, ciò di cui scrivo nel mio libro, non appartiene a una singola epoca e alle persone che in essa hanno vissuto ma alla natura organica di tutte le persone dell'ambiente artistico, di ogni nazionalità e di ogni epoca storica¹¹.

Per non sobbarcarsi al lavoro di «adattare gli esempi», ridusse fino a eliminarli i riferimenti specifici alla propria biografia. Li lasciò alla sua *Vita nell'arte* e si limitò a parlare della «natura organica» di sé attore, e dell'attore di ogni tempo.

Semplicemente, *Il lavoro dell'attore su se stesso* è un libro sul teatro di Stanislavskij che non parla degli spettacoli di Stanislavskij. È un libro di teatro senza spettacolo. Giorno dopo giorno, dialogano tra loro il maestro Torzov e il giovane Kostia. La stessa persona, evidentemente, sdoppiata nei due ruoli di chi pone i problemi dell'arte e di chi li affronta. Da allievo o, meglio, da principiante.

Nelle righe, si misurano con strani esercizi in cui ci sono preziose spille da trovare, fasci d'inesistenti banconote da contare, e treni da aspettare cercando il giusto ritmo dell'attesa ... Tra le righe, declinata in tutte le possibili maniere, messa alla prova di ogni possibile situazione, *Il lavoro dell'attore su se stesso* parla della «condizione del

¹⁰ L'*Introduzione* di Stanislavskij a *Il lavoro dell'attore su se stesso* è un testo inspiegabilmente trascurato negli studi. È ora finalmente disponibile al suo posto, nella decima edizione italiana del libro, con una *Prefazione* di Fausto Malcovati, Roma-Bari Laterza, 1997; la cit. è a p. XLVII. Per un inquadramento complessivo del problema dei libri di Stanislavskij, cfr. il mio *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Roma-Bari, Laterza, 2003 (2° ed. accresciuta 2005).

¹¹ Konstantin S. Stanislavskij, *Introduzione*, cit., in *Il lavoro dell'attore*, cit., p. XLIX.

principiante». Cioè del processo creativo, e di quello stato fisico e mentale che ne è la «condizione creativa».

A Torzov viene riconosciuta autorità, ma ogni volta che il rapporto pedagogico sta per bloccarsi in una rigida gerarchia da scuola, il maestro interviene con un comportamento volutamente maldestro, uno scherzo, che lo riporta alla condizione di principiante solo più esperto tra altri principianti solo meno esperti. Come al primo incontro, in quella baraonda degli allievi alle prese con personaggi e scene da scegliere per un annunciato saggio d'ammissione, che servirà poi solo da repertorio dei cliché di cui liberarsi per partire nell'unico modo efficace, se la posta in gioco è essere creativi. Da zero. Quando la reciproca conoscenza degli allievi è sul punto di fissarsi in una graduatoria dei talenti, ecco che Torzov scompiglia le carte, sollecita la reazione emotiva fuori programma, e fa tornare tutto alla situazione del principio, quando s'era spauriti e ingenui compagni alla pari in un'avventura verso non si sa dove. Nella lezione conclusiva, nastri e bandierine colorate hanno l'effetto di ridimensionare l'intimidatoria solennità del diagramma nel quale sono appuntati. Non lo mettono in ridicolo, e però lo mettono al posto che gli compete. Nient'altro che il sintetico rendiconto di ciò che, dopo aver faticato tanto per farsene padroni, bisogna saper dimenticare per non farsene padroneggiare.

Confusione, scoppi d'allegria o di pianto, policromie didattiche... non è lo scapigliato cameratismo di compagni di rimpatriata. È il processo creativo in azione, che impegna ad agire ogni volta come se fosse la prima volta: alla prova della scena o a quella dei rapporti reciproci o a quella decisiva del rapporto con se stessi. Da principianti. In condizione creativa.

Per l'edizione americana, uno dei principali motivi di contrasto con la curatrice Elizabeth Reynolds furono le continue ripetizioni, in punti diversi del libro, degli stessi esercizi. Stanislavskij dovette piegarsi alle dure leggi del mercato, le ripetizioni vennero eliminate. Ma per l'edizione russa le ripristinò tutte, scrivendo nell'introduzione che erano «intenzionali», e chiedendo scusa al lettore¹². La Reynolds non riusciva a capire – ritenendone incapaci anche i lettori – che i diversi punti del libro erano tempi diversi nella realtà. Quella che sulla pagina era solo una ridondante replica del già scritto, nella realtà era stata la sfida a ripetere l'esercizio oramai fissato nella memoria senza ripeterlo a memoria.

¹² *Ibidem*.

Stanislavskij sperava che il suo lettore sapesse leggere tra le righe. E vedere, sotto la forma di libro, ciò che realmente *Il lavoro dell'attore su se stesso* è: il diario di un viaggio lungo la via dall'Origine.

La sfida dello spettacolo

Dopo aver tentato inutilmente di sperimentare il «sistema» dentro il Teatro d'Arte, Stanislavskij decide di organizzare un luogo separato, dove lavorare con attori agli inizi, non sottoposti al peso di scadenze da rispettare. Fu il Primo Studio, inaugurato il 1° settembre 1912. Ne affidò la direzione all'amico prediletto Leopol'd Antonovič Sulerzičkij, il buon Suler, come veniva chiamato. La sede era la sala d'un vecchio cinema sulla via Tverskajja. In più, Stanislavskij acquistò un terreno deserto a Eupatorija, sulle rive del Mar Nero, dove sognava di stabilire «una sorta di ordine spirituale di attori, a cui avrebbero dovuto aderire persone di ampi orizzonti, che conoscessero l'animo umano e aspirassero a nobili fini artistici, capaci di sacrificarsi in nome dell'idea». Vi era previsto anche un albergo per gli ospiti che, solo dopo «aver camminato nel parco, essersi riposati, aver mangiato nella sala da pranzo, gestita dagli allievi stessi, ed essersi levati di dosso la polvere della città», avrebbero assistito a eventuali spettacoli¹³. Ripercorrere la vicenda del Primo Studio serve qui a stanare, con la forza dei fatti, il nemico della via dall'Origine, il seme velenoso del suo paradosso.

A una delle prime riunioni, nello stesso settembre 1912, Stanislavskij detta la linea.

Lo Studio esiste grazie al Teatro d'Arte e in funzione del Teatro d'Arte, per aiutarlo. Si occupa dei problemi relativi al processo creativo dell'attore (sistema) e dell'educazione dell'artista, fornendogli una serie di pratiche e aiutandolo attraverso l'esercizio quotidiano, in futuro, forse, organizzerà degli spettacoli paralleli¹⁴.

Aveva l'occhio lungo. Sapeva bene che la seduzione della scena poteva facilmente trasformarsi in un asservimento alle logiche dello spettacolo o, peggio, agli imperativi del successo. Meglio parlar chiaro. Gli allievi dovevano accantonare qualsiasi esperienza del passato o aspettativa per il futuro, dedicarsi al «processo creativo e [all'] educa-

¹³ Konstantin S. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, cit., p. 364.

¹⁴ Jean Benedetti, *Stanislavskij. La vita e l'arte*, cit., p. 252.

zione dell'artista», nient'altro. Quanto a presentare spettacoli, solo «forse» e comunque «in futuro».

Le cose andarono diversamente. Ci furono, di fatto, due Primo Studio. Uno nella realtà a Mosca, nel vecchio cinema spartanamente riadattato a sala teatrale, e con gli allievi smaniosi di fare spettacoli senza forse e senza aspettare troppo il futuro. L'altro nel sogno: a Eupatorija, dove l'esistente – cioè il nulla – non poneva ipoteche al possibile. Tutto doveva essere costruito di persona. Le cose, e le persone stesse soprattutto. Nei fatti, Eupatorija fu il *buen retiro* dove il gruppo trascorreva le vacanze estive, lavorando con entusiasmo a realizzare il possibile, ma in vacanza. Nel sogno, voleva essere un teatro che parte dall'Origine, e resta nell'Origine.

In un breve volger di tempo, la realtà prese il sopravvento sul sogno. Anche per un uomo della tempra di Suler, era difficile resistere alla raffica di spettacoli prodotti dal Primo Studio. 15 gennaio 1913, ad appena quattro mesi dall'inaugurazione, *Il naufragio della Speranza*; 15 novembre 1913, *Il festino di pace*; 17 aprile 1914, *I pellegrini*; e infine, 24 novembre 1914, *Il grillo del focolare*. Fu la goccia che fece traboccare il vaso, la fine di quello che il Primo Studio voleva essere. Suler dovette arrendersi alla difficoltà di praticare il paradosso della via dall'Origine.

Per Suler lo spettacolo era un'occasione per riflettere, attraverso le vicende del dramma, sui doveri dell'uomo – e ancor più dell'attore – verso un mondo nuovo, più degno e più felice. E per cementare ancor più, sotto la pressione d'un momento della verità, la solidarietà umana e l'amore tra i membri del gruppo. Poi ripartire, più forti della volta prima, ma come se si partisse per la prima volta. Quello che per Suler era un punto di ripartenza da zero – dove lo sforzo sta nell'azzerare, più che nel ripartire – per gli allievi si trasformò rapidamente nella ragione stessa del lavoro.

Il grillo del focolare fu un grande successo. Tra gli amici della cerchia, ma anche presso il pubblico e la critica meno partigiani. Difficile dimenticare. Difficile non trasformare le abilità acquisite, da sfida sempre più ardua al processo creativo, in pezzi di bravura da esibire in scena. E infine: perché farlo? Suler non poteva che gettare la spugna. Il veleno di quella domanda, più che nelle risposte che in buona o mala fede le si possono opporre, sta nel fatto stesso di porsi.

Il 27 dicembre 1915 scrive una lettera a Stanislavskij. Non la spedì. È molto lunga, dettagliata. Al di là del tono accorato, è tutto il vocabolario dell'ortodossia teatrale che vi risulta dissestato. L'attore si staglia in riferimento alle qualità umane piuttosto che a quelle profes-

sionali. Gli spettatori si trasformano in compagni, lo spettacolo in un incontro solidale tra coloro che lo portano in scena – scena? – e le persone che vi assistono: pubblico? Esercizio del teatro ed esercizio della vita si intrecciano fino a identificarsi: nella condizione creativa come capacità, e desiderio, di non ripetersi mai, quale che sia il ruolo che si riveste nel teatro. O nella vita, non fa differenza.

Se questo era il progetto, scrive Suler, si deve ammettere che ormai il Primo Studio è diventato «una grossa istituzione [...] sogni non ve ne sono più». Io, conclude,

non sono assolutamente interessato al successo esteriore del mio lavoro, al successo dello spettacolo, dell'incasso (Dio sia con loro); non è questo che mi aiuta ad entusiasmare e appassionare, ma una compagnia di fratelli, un teatro di preghiera, un attore-sacerdote. Non ce l'abbiate con me, ma devo andare via¹⁵.

Morì un anno dopo, il 17 dicembre 1916. Il Primo Studio seguì il destino delle istituzioni, anche quelle non nate né auspicate come tali.

«Compagnia di fratelli», «teatro di preghiera», «attore-sacerdote»: pur con tutta l'indulgenza che si deve a un lessico dell'anima, sono parole che suonano gonfie. Fuori tema. Cos'era infatti il Primo Studio se non un teatro, sia pure *sui generis*, o una scuola all'avanguardia per formare attori? Ma, con la chiarezza che è il dono amaro d'ogni fallimento, il teatro di cui Suler stava parlando era il «teatro prima dello spettacolo», dove la formazione dell'attore si svolge lungo la via dall'Origine.

Non poteva che esagerare: uscire fuori tema, per essere in tema.

La prontezza

Nel 1906 – l'anno della famosa «scogliera in Finlandia» – Stanislavskij era un attore e un regista famoso, con alle spalle decenni di diletantismo d'alto livello e quasi dieci anni di professionismo. Gli applausi tributati al suo dottor Stockmann senza «memoria dei sentimenti» l'avevano messo di fronte alla miseria nascosta del teatro, che allo spettatore appare come grandezza e che tale rischia di apparire all'attore stesso. Ma partire da zero per prevenirla, dopo aver fatto tanta strada vivendoci accanto, era difficile. Forse impossibile. Ci provò in-

¹⁵ Cfr. Fabio Mollica, *Il teatro possibile. Stanislavskij e il Primo Studio del Teatro d'arte di Mosca*, Firenze, La casa Usher, 1989; la lettera è alle pp. 191-94; le cit. sono nell'ordine a p. 191, 192 e 193.

sieme al buon Suler con il Primo Studio, e dovette subire il fallimento del sogno di Eupatorija. Tentò allora di innestare la condizione creativa nel teatro dello spettacolo, ma per esercitarla compiutamente fu costretto a rifugiarsi nelle pagine d'un libro. Quanto alla scena reale, già avanti con gli anni e con l'esperienza, i momenti d'autentica riviviscenza che gli capitava di avere durante una recita, si dice che li chiamasse «il mio paradiso». Che infatti, nella versione terrestre, è prima della caduta. Nell'Origine.

Quella di Copeau è una storia parallela. Copeau partiva da una situazione meno svantaggiata, rispetto a Stanislavskij. Quando fondò il Vieux Colombier, nel 1913, alle spalle non aveva un passato d'attore o di regista. La sua pratica era quella d'un raffinato uomo di lettere, critico e drammaturgo. Poteva partire da zero. La sua Origine si chiamò scuola e Commedia dell'Arte. Come un'unica cosa, una scuola per far rinascere l'attore della Commedia dell'Arte. Ma per

procedere in modo ragionevole abbiamo dovuto procedere contro la logica [...]. Nessuno in Francia ci avrebbe ascoltato se avessimo cominciato col parlare della fondazione di una scuola. Bisognava innanzitutto realizzare¹⁶.

Cominciò col «realizzare», dunque, ma appena un anno dopo arriva la guerra. Il Vieux Colombier dovette interrompere l'attività. I collaboratori più stretti, Jouvet e Dullin, erano al fronte. Dal progetto, la Commedia dell'Arte si sposta nella corrispondenza tra il *patron* e i due compagni alle armi. S'infervorano, tutti e tre, di fronte alla visione dell'antico *farceur*. A Dullin sembrò d'averlo visto in carne e ossa in un artigiano in divisa, tale Levinson, che tra una sbornia e l'altra improvvisava mirabilmente per i commilitoni senza sapere niente del teatro dello spettacolo. Nel 1916, il vagheggiato *farceur* è nero su bianco nel *Progetto di una scuola tecnica per il rinnovamento dell'arte drammatica*¹⁷. *Les fourberies de Scapin*, lo spettacolo con cui il Vieux Colombier riprende l'attività nel 1917, al Garrick Theatre di New York, fu un omaggio alla Commedia dell'Arte e, negli intenti, una prima dimostrazione di come la si potesse far rinascere.

¹⁶ Jacques Copeau, *L'Ecole du Vieux-Colombier. Progetto di una scuola tecnica per il rinnovamento dell'arte drammatica*, in *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, a cura di Maria Ines Aliverti, Firenze, La casa Usher, 2009, p. 170.

¹⁷ Per una sintesi della vicenda di Copeau rispetto alla Commedia dell'Arte, cfr. anche il mio *Sulla rinascita della Commedia dell'Arte. Il caso Stanislavskij*, in «Teatro e Storia», n. s., 4, 2012.

Al di là delle intenzioni, fu ciò che per Stanislavskij era stata l'epifania della «scogliera in Finlandia». Dietro – e contro – gli applausi al dottor Stockmann recitato a «memoria dei muscoli», Stanislavskij aveva visto l'attore in condizione creativa. Dietro – e contro – gli applausi, sia pure non fragorosi, alla pièce di Molière e al suo Scapin, Copeau vide qualcosa che del *farceur* incarnava il seme, senza ancora esserne il fiore. Nell'aprile 1920 *Les fourberies* viene ripreso nella sede parigina; di appena quattro mesi dopo è *L'educazione dell'attore* che, pur nella sua frammentarietà, è l'enunciazione più lucida e compiuta del progetto di Copeau.

Torna con la memoria alla prima del '17.

Ho visto – scrive – che [la scena] era più bella e più commovente quando la si lasciava sola. Ho visto pure, e lo abbiamo più volte osservato con Jouvet, che ciò che vi si realizza meglio è, senza contraddizione, *l'azione degli operai che vi lavorano* [...] ciò deriva dal fatto che essi fanno realmente qualche cosa, che fanno davvero e fanno bene, unendovi consapevolezza e concentrazione. I movimenti della loro azione sono sinceri, essi osservano tempi reali e rispondono a un fine utile al quale sono perfettamente appropriati¹⁸.

Già nel 1917, l'attore in scena aveva lasciato il posto agli operai sulla scena: la recita al lavoro. Con le considerazioni sulla ripresa del 1920, il passaggio si completa. All'attore del *Progetto di una scuola* del 1916, «cantant[e], danzator[e], musicist[a], giocolier[e], acrobat[a] e anche improvvisator[e]»¹⁹, si sostituisce quella «grossa donna delle pulizie fiamminga, vestita di grigio e di azzurro sporco, in piedi o inginocchiata, occupata a spazzare il palco o a dar la cera alle scale», che è diventata la figura simbolo della conversione teatrale di Copeau. In luogo di mirabolanti abilità sceniche, c'è ora la semplice capacità di fare tutto e solo ciò che è necessario, al tempo giusto e con il giusto dispendio d'energia.

Le tappe d'una tale rivoluzione sono note. Dalla visita a Jaques-Dalcroze, nell'ottobre del 1915, nella prospettiva della «ginnastica ritmica» per la formazione dell'attore, al ripensamento del 1920, quando Copeau si rende conto che la pratica dalcroziana «in se stessa, porta già

¹⁸ Jacques Copeau, *L'educazione dell'attore*, in *Artigiani di una tradizione vivente*, cit., p. 195.

¹⁹ Jacques Copeau, *L'École du Vieux-Colombier*, cit., in *Artigiani di una tradizione vivente*, cit., p. 174.

un'affettazione»²⁰, e decide di adottare il «metodo naturale» di Georges Hébert. Come istruttore delle reclute della marina militare francese, Hébert aveva sostituito la ginnastica svedese in palestra con sessioni di lavoro «utilitario» – finalizzato a uno scopo, e non al solo sviluppo muscolare – in ambienti naturali, le tute con un abbigliamento quasi adamitico, l'esercizio solitario con attività in gruppo.

Soprattutto, aveva introdotto il principio dell'«autoemulazione». La recluta doveva misurarsi con il suo personale processo di crescita, in modo che ogni risultato raggiunto diventasse un risultato da superare. In ultima analisi, ogni prova diventasse una prima prova. Da militare, Hébert sapeva che, più della prestanza muscolare in sé, ciò che serve al soldato è la prontezza fisica e mentale ad affrontare l'ostacolo, facendo sul momento tutto e solo ciò che è necessario per superarlo²¹. Non l'azione prevista in protocollo, né la prestazione da record, ma l'azione esattamente e immediatamente commisurata allo scopo, ed efficace a raggiungerlo. «Azione reale», la chiamò Copeau. Stanislavskij la chiamava «azione motivata e produttiva».

Copeau era evidentemente attratto dall'ambientazione primitiva del metodo Hébert, ma quella era la cornice. Al centro c'era la prontezza, come condizione base per l'azione reale. Trasferita dal campo di battaglia al palcoscenico, la prontezza avrebbe impegnato l'attore ad ascoltare realmente, a guardare realmente, in modo che la replica o la posa da copione si trasformasse nella risposta efficace alla situazione dell'attimo presente. Nella recita, certo, ma come nella vita reale.

È vero: come le rette, le storie parallele non s'incontrano. Però, di tanto in tanto si guardano, si confrontano l'una con l'altra. S'erano guardate una prima volta, la storia di Stanislavskij e quella di Copeau, l'una da una scogliera in Finlandia e l'altra da un teatro in America, quando tutt'e due avevano scoperto che il primo antidoto alla ripetizione è l'«azione reale». Si guardarono ancora una volta quando, di lì a poco, scoprirono che l'azione reale non viene dalla pratica della scena ma, al contrario, si pone contro la pratica della scena. Poi avevano proseguito, ognuno lungo la sua retta, Stanislavskij nella convinzione che l'azione reale fosse figlia dell'«anima che crede», e Copeau invece del «corpo che vive», nella pienezza della presenza fisica e mentale. Si guarderanno ancora, l'una da un eremo sulle rive del Mar Nero e l'altra dalle colline

²⁰ Jacques Copeau, *L'educazione dell'attore*, cit., in *Artigiani di una tradizione vivente*, cit.; le due cit. sono rispettivamente a p. 195 e p. 194.

²¹ Per la vicenda di Copeau ed Hébert, cfr. il mio *L'attore che vola. Boxe, acrobazia, scienza della scena*, Roma, Bulzoni, 2010.

della Borgogna: dove Copeau era «fuggito» nel '24 con i suoi Copiaus, lontano da Parigi e dall'asservimento al teatro dello spettacolo, per ripartire da zero. Veniva da lontano, lo sguardo di Copeau.

Voglio allevare i *Servitori del teatro* in un'atmosfera di semplicità, di verità, di cameratismo, di lavoro e di disinteresse. Gli allievi impareranno a considerare la loro arte, non come un gioco facile, un mestiere brillante e vantaggioso, ma come un ideale che richiede, per essere raggiunto, assieme a un alto grado di abnegazione, un lavoro duro, accanito, complesso, spesso ingrato, – un lavoro che non si fa solo con la bocca, e neppure con la bocca e la mente, ma anche con il corpo e il cuore, con tutta la persona, tutte le sue facoltà, tutto l'essere²².

Sono parole che avrebbe potuto scrivere Stanislavskij o il buon Suler, a proposito di Eupatorija. Le scrive Copeau: e non dall'eremo di Permand, ma nel suo *Progetto di una scuola* del 1916, quando ancora all'Origine c'era il proteiforme attore della Commedia dell'Arte. Ma rinascite, grossa donna delle pulizie al lavoro, attori in azione reale sulla scena, o intenti a costruire con le proprie mani gli strumenti di lavoro: sono, in forme diverse, altrettante espressioni della forza dell'Origine.

Si guardano, la storia di Copeau e quella di Stanislavskij, e si ritrovano l'una nell'altra: come corsi distinti – nei tempi, persone, luoghi, circostanze – d'una storia identica per il senso che vi scorre dentro. Le rette parallele, è vero, non s'incontrano, ma vanno nella stessa direzione.

Bruciare la casa

Si distende infine il tono con il quale, nel 1927, Copeau rievoca la fuga in Borgogna. Il ricordo accorato dei giorni della decisione – «quei giorni di distruzione» vissuti con «solitudine e tristezza» come unici consiglieri – lascia il posto alle immagini idilliache dei Copiaus che danno spettacolo secondo i ritmi delle stagioni: in un prato o in un locale arrangiato alla bell'e meglio, alla luce del sole o di qualche lampada d'acatto, con gli spettatori ignari di teatro che accorrono a prender posto a quello che è «il loro spettacolo, con i loro attori»²³.

Però è questa la zona più tormentata del racconto. Le domande erano le stesse che si poneva l'acclamato *patron* del Vieux Colombier

²² Jacques Copeau, *L'Ecole du Vieux-Colombier*, cit., in *Artigiani di una tradizione vivente*, cit., p. 173.

²³ Jacques Copeau, *La fuga in Borgogna*, cit., in *Artigiani di una tradizione vivente*, cit.; le due cit. sono rispettivamente a p. 228 e p. 233.

– con chi e per chi, perché fare teatro? –, ma a essere cambiato era il territorio in cui quelle domande cercavano risposta. Allora, era il teatro dello spettacolo, adesso era il teatro prima dello spettacolo. Quello che allora era l'Oggi s'era tramutato nell'Origine.

Il punto in cui un movimento inverte all'improvviso la propria direzione si chiama «punto di rottura». Non solo nella fisica delle cose materiali. La ferita che produce fa male: e continua a far male, ancora di più sotto la pelle che è rinata, tenera come l'erba dei prati di Pernand. Nel punto di rottura, il conflitto con gli imperativi dello spettacolo si tramuta in confronto con se stessi. Spettacoli all'aria aperta, lampade alla buona al posto di sofisticati riflettori, piccole azioni drammatiche create dagli attori stessi... risalendo nel tempo, alla ricerca delle condizioni originarie del teatro, si scopre che l'Origine è anche

il gusto del rischio e l'euforia dell'ignoranza che ti fanno viaggiare senza lasciare casa, e ti fanno sentire a casa senza lasciare la strada. L'origine non è qualcosa o un luogo dai quali ti allontani; è quel groviglio di forze oscure alle quali ti ostini a restare vicino²⁴.

Copeau non aveva «più quasi la voglia di spiegar[lo]»²⁵. Viaggiare senza lasciare casa, sentirsi a casa senza lasciare la strada: le forze alle quali ci si ostina a restare vicini sono oscure tanto più per chi si ostina a restar loro vicino. Spiegare è talmente difficile, che quasi se ne perde la voglia.

Fare spettacolo restando nel teatro prima dello spettacolo: il paradosso della via dall'Origine si ripropone, solo in termini diversi. Come trovare un luogo in cui far convivere le domande che interrogano il territorio dello spettacolo e quelle che cercano risposta nel terreno intimo dove – che si faccia teatro o no – s'intricano erbe benedette e gramigna della nostra identità. È davvero all'Origine, questo luogo: se da sempre il problema dell'uomo di teatro è come non trasformare l'inevitabile servizio allo spettacolo in servitù e, reciprocamente, la propria irrinunciabile libertà dallo spettacolo in fuga dallo spettacolo.

Per fare dell'Origine il terreno d'una concreta pratica di lavoro, Barba ha chiesto agli attori dell'Odin, e prima di tutto a se stesso, di «bruciare la casa». *Bruciare la casa* è uno dei suoi ultimi libri.

²⁴ Eugenio Barba, *Bruciare la casa. Origini di un regista*, Milano, Ubulibri, 2009, p. 253.

²⁵ Jacques Copeau, *La fuga in Borgogna*, cit., in *Artigiani di una tradizione vivente*, cit., p. 227.

Nell'*haiku* che ne apre l'Introduzione c'è la spiegazione più esauriente e severa di cosa significhi quel titolo.

*Scrivo e cancello
Riscrivo e cancello
Ed ecco sboccia un papavero*²⁶.

È il contrario d'uno sterile gioco a fare e disfare. Niente a che vedere con un'operazione a freddo. Si deve scrivere con tutta la competenza di cui si è capaci e con incondizionata sensibilità d'ascolto agli impulsi segreti che ci spingono a scrivere. Senza questo impegno – di competenza e ascolto – nessun risultato è possibile, e tuttavia il risultato può solo essere atteso. Del risultato si possono solo creare le condizioni: sono necessarie, non sono sufficienti. Dopo aver costruito la casa e averla bruciata, dopo averla ricostruita e bruciata di nuovo, ancora e ancora, «Ecco che sboccia un papavero». Non sempre, non necessariamente.

La casa può essere lo spettacolo in preparazione: che, dopo essere stato scritto e cancellato tante volte, si decide a dire quello che lui vuole dire, grazie alla rinuncia di regista e attori a imporgli loro cosa dire. Può essere il prossimo spettacolo, di cui gli spettacoli passati diventano altrettante case da bruciare, per cominciare ancora una volta da zero. Può essere l'improvvisazione d'un attore: che, col sottrarle di continuo il riscontro d'un significato, rivela alla fine un suo significato. Inatteso, perché semplicemente atteso. Può essere, dentro il corpo d'un attore impegnato nel *training*, un equilibrio – statico o dinamico – raggiunto e subito deliberatamente compromesso, per scoprire che alla base del *training* c'è la pratica del disequilibrio.

«So che non brucerei mai, neppure metaforicamente, la casa mia e dei miei compagni, l'Odin Teatret – dice Barba –. Ma è come se mi sdoppiassi. Una mano cerca di esplorarne l'architettura. L'altra, continuamente, tenta di darle fuoco»²⁷.

È così, nel punto di rottura ci si divide in due metà. L'una guarda in direzione dello spettacolo, l'altra in direzione delle proprie forze oscure. Nel punto di rottura *contraria sunt complementa*. Le due metà si completano a vicenda, ma lottano anche l'una contro l'altra. Essere nell'Origine è scegliere di dividersi, in ogni momento e in ogni aspetto del proprio lavoro. Da una parte e dall'altra. Per non subire la prepo-

²⁶ Eugenio Barba, *Bruciare la casa*, cit., p. 17.

²⁷ *Ivi*, cit., pp. 10-11.

tenza d'essere divisi: totalmente liberi oppure solo a servizio dello spettacolo. Da una parte o dall'altra.

TEATRO SOTTERRANEO

Regola ed eccezione

Nella proiezione di Eupatorija, il Primo Studio fu un teatro che parte da zero. In misura ancora più radicale, lo fu *Il lavoro dell'attore su se stesso*. Per non subire ipoteche dal teatro dell'Oggi, ne cancellò la stessa realtà, scegliendo di abitare in un libro. Fu un teatro che parte da zero la colonia di Pernand, all'insegna di una «grossa donna delle pulizie» al lavoro o di soldati che apprendono ad esercitare la prontezza. Lo fu e lo è l'Odin Teatret di Eugenio Barba: con tutta evidenza, senza bisogno di fughe o di migrazioni improprie. La partenza da zero è il tratto che li accomuna ma, a differenza di Stanislavskij e Copeau, Barba fu obbligato a partire da zero. Barba è l'eccezione che conferma la regola, come si dice. Ma che vuol dire?

A forza di ripeterlo pensando magari alla politica, si è finiti con l'accettarne una lezione debole, secondo la quale ogni regola ammette delle deroghe che non ne vanificano però lo statuto di regola. Sarà vero per la politica, ma alla lettera vorrebbe dire solo che la regola in oggetto non è una regola. Non ci sono rette parallele che s'incontrano, in deroga alla regola che le vuole distese sempre e tutte alla medesima distanza. La lezione forte – cioè corretta – afferma invece che ogni regola contempla dei casi estremi, i quali ne confermano la validità generale, anche e a maggior ragione in casi «eccezionali».

Stanislavskij e Copeau, si può dire che anche loro furono obbligati a partire da zero. Se non fu uno stato di fatto a costringerli, fu lo stato d'animo: che può essere costrittivo quanto la realtà. Basta leggere i loro scritti per rendersene conto. Barba rappresenta il caso estremo della loro regola: fu obbligato a partire da zero dalla sola forza dei fatti, quale che ne fosse lo stato d'animo. Reciprocamente però si può dire che anche Barba scelse di partire da zero. Se non fu lo stato di fatto a consentirgli libertà di scelta, fu lo stato d'animo: che a volte può farci sentire liberi a dispetto della realtà. Stanislavskij e Copeau sarebbero allora il caso estremo della sua regola: vollero partire da zero, pur non essendo obbligati a farlo.

È più doloroso rifiutare l'Oggi al quale si appartiene e dal quale si è riconosciuti, o non avere nessun Oggi a cui rinunciare? Poter scegliere tra diverse alternative possibili, o volere l'unica alternativa possibile: chi

è più libero? Chi è l'eccezione di chi? In realtà, norma ed eccezione si confermano a vicenda. Il che fa della norma una regola, e non la banale normalità che sopporta ogni sorta di deroga; e fa dell'eccezione un caso estremo, e non il caso normale ma di un'altra regola.

Comunque, se l'oggettiva mancanza d'alternative differenzia il caso di Barba da quelli di Stanislavskij e Copeau, è ciò che invece lo accomuna alla moltitudine di teatri che, come l'Odin, partono da zero perché non possono fare altro. Con questa differenza: che l'Odin insieme a pochi altri, e in modo esemplare come nessun altro, è riuscito a emergere dall'anonimato senza perdere la condizione dell'Origine. Anche dei compagni di necessità Barba rappresenta al contempo la norma e l'eccezione che la conferma. Per loro – per la maggior parte di loro – la sfida era emergere: Barba ha preso la loro regola e l'ha portata all'estremo. Per il suo duplice ruolo di norma ed eccezione, persino rispetto ai compagni d'alto lignaggio, Barba dev'essere considerato l'alfiere di «quelli che partono da zero».

E la guida dell'ultimo tratto, per finire il viaggio.

Il filo del racconto

Quando alle soglie del XX secolo si perde il legame organico con il potere e con il mercato, il teatro fu costretto a confrontarsi con se stesso in quanto Arte. Da una tale prospettiva, ad alcuni la situazione dell'Oggi, dominata dal mestiere, apparve inaspettatamente sotto la luce sinistra della Caduta. Per Craig – e per quanti si riconoscevano nella sua visione – il teatro del presente non poteva essere riformato. Lo si poteva solo redimere, riportandolo a prima della Caduta. Fu la «via della semplificazione».

L'alternativa significava la sfida a un paradosso. Partire dall'Origine, senza poi «cadere» di nuovo: inventare dal nulla un altro teatro, prima e contro i condizionamenti dell'Oggi. Sarebbe restata nel limbo delle pure ipotesi in teoria, se non fosse che alcuni – acclamati maestri del presente – decisero di mettere in pratica quella paradossale «via dall'Origine». Le storie del *Lavoro dell'attore su se stesso* e del Primo Studio, come quella della «fuga in Borgogna», sono ben conosciute. Ma, messe in primo piano sotto il pungolo d'una nuova domanda, hanno portato in luce il valore «originario» della condizione del principiante e della prontezza, e la natura della posta in gioco nella sfida dello spettacolo.

Soprattutto, quei pochi nomi illustri hanno permesso di riconoscere come simili i tanti senza nome obbligati a partire da zero, senza possi-

bilità di scelta. Per costoro, condizione del principiante, prontezza, azione reale erano la dote che inconsapevolmente portavano nella valigia di migranti senza mestiere: in attesa di farne consapevoli strumenti di lavoro e d'identità, oltre il mestiere. E quanto agli spettacoli del loro teatro, l'ignoranza dell'Oggi li metteva al riparo dall'esserne epigoni.

Per il loro cammino lungo la via dall'Origine, Barba ha coniato l'espressione «bruciare la casa». Non è rinunciare per principio a tutto ciò che vuol dire «casa»: un posto, competenze, tecnica, compagni di lavoro, relazioni con altri teatri e persino con i poteri di turno. La casa d'un teatro non è fatta solo di mattoni. Significa impedire che a ridurla in cenere sia la distrazione d'un vacanziero o la furia d'un piromane. Curarla, difenderla, e però esser pronti ad appiccarle il fuoco con le proprie mani non appena ci si renda conto che da asilo si sta trasformando in carcere. È, ed è stata per i suoi cinquant'anni di vita, la strategia dell'Odin. Barba la pratica nella vita quotidiana del suo teatro, ne fa la guida del lavoro di regista e di drammaturgo. Non la impone a quelli che, in ogni caso, sono i compagni che partono da zero.

Tirato ormai per intero il filo del racconto, sulle orme dei miei maestri, ecco «come me lo traduco a me stesso». Teatro sotterraneo è il teatro che parte da zero. Dove zero, evidentemente, non è il punto di partenza relativo dei singoli protagonisti, tutti partono dal loro zero. Zero è l'Origine, il punto d'inizio che ha la forza d'una tradizione, senza avere alle spalle il peso, e però nemmeno il volano d'una tradizione. Al di là delle persone, «teatro sotterraneo» chiama in causa il sentimento dell'identità professionale: che sta alle identità personali come in natura la specie sta agli individui che ne fanno parte. Attraverso singole vicende anche molto diverse tra loro, quella che si manifesta è una vera e propria specie dentro il teatro del Novecento, quando l'Arte cessa di essere solo una questione di estetica o d'applausi, e la domanda «perché fare teatro» va a cercare risposta anche nel «groviglio delle [proprie] forze oscure».

Che la partenza da zero sia frutto di scelta o di necessità non fa differenza. Sono circostanze a scala individuale, non incidono sull'identità della specie. Come a scala individuale è la decisione di singoli protagonisti su come confrontarsi con l'anonimato che, voluto o subito, è comunque la condizione di partenza. La qualifica di «sotterraneo» non è un titolo di merito preventivo né, a consuntivo, l'attenuante per indulgenti assoluzioni o l'aggravante per moralistiche condanne. Non esprime giudizi su vicende individuali. Ma per la specie di cui quelle vicende sono individui chiede pieno riconoscimento di dignità: senza

pregiudizi di valore estetico, riserve mentali d'ingenuità o malafede, o riferimenti a categorie accreditate del teatro.

Non è solo, ma di sicuro è anche quello che Barba ha chiamato «Terzo Teatro».

Terzo Teatro

Scritto come documento interno per i partecipanti all'«Incontro Internazionale di Ricerca Teatrale», nell'ambito del Bitez/Teatro delle Nazioni, a Belgrado nel 1976, *Terzo Teatro* è diventato il documento ufficiale dell'iniziativa e, al di là dell'occasione, il manifesto dei gruppi di «teatro sotterraneo» di tutto il mondo.

Più che delle difficoltà da superare per uscire dall'anonimato, parla del valore che il teatro deve avere per chi decida di misurarsi con difficoltà di quella portata, o anche solamente accetti di esservi costretto e, nonostante ciò, decida di resistere. Parla di «rapporti più umani fra uomo e uomo», di cellule sociali dove «le intenzioni, le aspirazioni, le necessità personali cominciano a trasformarsi in fatti», di «ideali, paure, molteplici impulsi che [altrimenti] resterebbero torbidi»... L'abbiamo già sentito questo genere di parole, in bocca agli antichi compagni di chiaro nome. Parlavano anche ai compagni, presenti e futuri, senza nome.

Esiste, in molti paesi del mondo, un arcipelago teatrale che si è formato in questi ultimi anni, pressoché ignorato, sul quale poco o nulla si riflette, per il quale non si organizzano festival né si scrivono recensioni.

Esso sembra costituire l'estremità anonima dei teatri che il mondo della cultura riconosce: da una parte il teatro istituzionale, protetto e sovvenzionato per i valori che sembra tramandare, viva immagine di un confronto creativo con i testi della cultura del passato e del presente – oppure versione «nobile» dell'industria del divertimento. Dall'altra parte il teatro d'avanguardia, sperimentale, di ricerca, arduo o iconoclasta, teatro dei mutamenti, alla ricerca di una nuova originalità, difeso in nome del necessario superamento della tradizione, aperto a ciò che di nuovo avviene fra le arti e nella società.

Il Terzo Teatro vive ai margini, spesso fuori o alla periferia dei centri e delle capitali della cultura, un teatro di persone che si definiscono attori, registi, uomini di teatro, quasi sempre senza essere passati per le scuole tradizionali di formazione o per il tradizionale apprendistato teatrale, e che quindi non vengono neppure riconosciuti come professionisti.

Ma non sono dilettanti. L'intero giorno è per loro marcato dall'esperienza teatrale, a volte attraverso ciò che chiamano il training, o attraverso spettacoli che debbono lottare per trovare il loro pubblico. Secondo i tradizionali metri teatrali, il

fenomeno può apparire irrilevante. Da un punto di vista diverso, però, un Terzo Teatro lascia pensare.

Isole senza contatto l'una con l'altra, in tutta Europa, in America del Sud, in America del Nord, in Australia, in Giappone, dei giovani si riuniscono e formano dei gruppi teatrali che si ostinano a resistere.

Ma possono sopravvivere soltanto a due condizioni: o salendo a sistemarsi nelle regioni dei teatri riconosciuti, accettando le leggi della domanda e dell'offerta teatrale, con i gusti correnti, con le preferenze degli ideologi politici e culturali, con l'adeguarsi agli ultimi risultati acclamati: oppure riuscendo, per la forza di un lavoro continuo, a individuare un proprio spazio, per ognuno diverso, cercando l'essenziale a cui restare fedeli, cercando di costringere gli altri a rispettare questa diversità. Forse è qui, nel Terzo Teatro, che è dato di vedere, al di là delle motivazioni a posteriori, ciò che costituisce la materia vivente del teatro, un lontano senso che attira al teatro nuove energie e che – malgrado tutto – lo fa ancora essere vivo nella nostra società.

Diversi uomini, in diverse parti del mondo, sperimentano il teatro come un ponte – sempre minacciato – fra l'affermazione dei propri bisogni personali e l'esigenza di contagiare con essi la realtà che li circonda.

Perché proprio il teatro come mezzo di cambiamento, quando siamo coscienti che sono ben altri i fattori che decidono della realtà in cui viviamo? Si tratta di una forma di accecamento? Di una menzogna vitale?

Forse per loro «teatro» è ciò che permette di trovare il proprio modo di essere presenti – che i critici chiamerebbero «nuove forme espressive» – cercando rapporti più umani fra uomo e uomo, nell'intento di realizzare una cellula sociale in cui le intenzioni, le aspirazioni, le necessità personali cominciano a trasformarsi in fatti.

Le astratte divisioni che vengono confezionate e imposte dall'alto – scuole, stili, linee di tendenza diverse: le etichette che mettono ordine nei teatri riconosciuti – non possono qui servire. Non sono gli stili o le tendenze espressive che contano. Quel che sembra definire il Terzo Teatro, quel che sembra essere il comune denominatore fra gruppi e esperienze così differenti, è una tensione difficilmente definibile. È come se bisogni personali a volte neppure formulati a se stessi – ideali, paure, molteplici impulsi che resterebbero torbidi – volessero trasformarsi in lavoro, con un atteggiamento che all'esterno viene giustificato come un imperativo etico, non limitato alla sola professione, ma esteso alla totalità della vita quotidiana. Però, in realtà, essi pagano in prima persona il prezzo della loro scelta [...] ²⁸.

Al Bitef di Belgrado c'ero anch'io. I gruppi invitati, quasi tutti sconosciuti ai più, si riunivano ogni giorno per il quotidiano «lavoro

²⁸ Eugenio Barba, *Terzo Teatro*, in *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri, 1996, pp. 165-68. Il testo è preceduto da una nota introduttiva di Lluís Ma-sgrau, dalla quale riprendo le notizie sulle circostanze di elaborazione del testo.

dell'attore su se stesso». Si cominciava allora a chiamarlo *training*. Distesi sul palco o piegati o ginocchioni, gli attori del *Cuatrotablas* vi battevano sopra ininterrottamente con dei blocchi di legno, secondo un ritmo interno – concordato o no – come se stessero facendo un lavoro in comune. Costruiscono la loro casa, spiegò Mario Delgado, il *leader* del gruppo. Per traslocare da una casa dei quartieri alti divenuta insopportabile, o usarla come campo base per la scalata ai quartieri alti, accasarsi definitivamente, o bruciarla e costruirne subito dopo un'altra da dare anch'essa alle fiamme, non importa. Erano comunque teatro sotterraneo. Terzo Teatro.

Genealogie teatrali

Nel 1906 la Duncan è a Mosca. Quasi per caso Stanislavskij assiste a una sua recita, e all'inizio Isadora non gli fa una grande impressione. Lo distrae e lo imbarazza – lui, pieno di *pruderie* borghese – l'abbigliamento succinto, ma alla fine si unisce anche lui agli applausi del pubblico. Va a rivederla tutte le sere, ne è quasi stregato. Non capisce la ragione, finché la sente replicare a uno spettatore petulante che lei non può danzare se prima non le si accende «una specie di motore dell'anima». Ecco: lui diceva «anima che crede», e al movimento che ne scaturiva dava il nome di «corpo che vive», ma era la stessa cosa. S'incontrano più volte. Lei gli racconta di Craig, un genio a suo dire, e lo convince a invitarlo al Teatro d'Arte. Sarà la storica messinscena dell'*Amleto* del 1912.

Craig non parlava di «motori dell'anima» e probabilmente avrebbe sorriso con indulgenza di fronte all'«anima che crede». Per lui, dai moti dell'anima potevano derivare solo scomposti – e compiaciuti – sommovimenti del corpo. Eppure, scrive Stanislavskij quasi a prendersi una rivincita su quel genio iconoclasta, Craig si entusiasmava come un bambino davanti agli stessi attori che entusiasmavano lui. Se tutti gli attori fossero stati di quel livello, Craig «avrebbe raggiunto la felicità e realizzato il suo sogno».

In varie parti del mondo – commenta –, grazie a condizioni a noi sconosciute, persone diverse, in paesi diversi, con diversi punti di vista perseguono i medesimi principi artistici, in modo del tutto naturale. Incontrandosi, si stupiscono dell'affinità delle proprie idee²⁹.

²⁹ Cfr. il capitolo *Duncan e Craig*, in Kostantin S. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, cit.; le cit. sono rispettivamente a p. 347, 349 e 346.

Danza, arte del teatro, lavoro dell'attore su se stesso; motore dell'anima, Supermarionetta, reviviscenza: incontrandosi – Duncan, Craig, Stanislavskij – si erano riconosciuti dello stesso sangue.

Normalmente è l'albero genealogico che permette di seguire il percorso di un'eredità. In teatro è il contrario: è il percorso dell'eredità che determina la genealogia. Non c'è una genealogia legittima di Craig – per dire, o di Stanislavskij o d'altri – in cui i discendenti si passano di mano il suo lascito. C'è l'eredità di Craig che in chi di volta in volta se ne appropria impone di riconoscere un discendente legittimo, l'anello di una genealogia. Così, diverse genealogie s'incontrano, procedono magari per un tratto sovrapposte, poi si allontanano, per incontrarsi ancora, o no. Lasciti diversi confluiscono, formando inediti patrimoni, pronti anch'essi a mettersi in circolo e creare nuove, imprevedute, genealogie. È questo campo di forze, a prescindere da luoghi di provenienza, incontri diretti, ambiti di lavoro: a definire una cultura teatrale è questo sentimento profondo, immediato, necessario, di consanguineità.

Figli o padri. Nel campo di forze delle genealogie teatrali contano poco i gradi di parentela all'anagrafe. Contano poco il prima e il dopo. Nel campo di forze delle genealogie teatrali, prima e dopo sono sempre adesso. Nel raccogliere un'eredità la si rimette in vita. Da figli si diventa padri.

Quando nel 1964 Barba ha fondato l'Odin, aveva a disposizione solo la *tabula rasa* del vulcano di Craig. Dimostrando nei fatti che partire da zero non condanna a un perenne anonimato né a inseguire l'Oggi, ha rimesso in vita il lascito raccolto. Craig, il Signor Vesuvio, sarebbe stato felice di raccogliere a sua volta questo ritorno d'eredità, e passarlo di persona agli insospettiti discendenti del teatro sotterraneo. L'ha fatto per lui Eugenio Barba. Padri o figli: nel campo di forze delle genealogie teatrali i titolari dell'eredità diventano senza nome, senza tempo e senza ordine di parentela.

Che *Terzo Teatro* sia una postilla a *L'Arte del teatro* suona probabilmente eccessivo: fuori tema. Ma qual è il tema: filologia teatrale o genealogie teatrali? Anche agli uomini di libro dev'essere consentito esagerare, ogni tanto. Come – Craig, Stanislavskij, Copeau, Barba – gli esagerati maestri del Novecento che hanno guidato questo viaggio dal teatro materiale al teatro sotterraneo.

Il discrimine della violenza. Nota di fine viaggio

Per un verso, il mio teatro sotterraneo è più ampio di quello di Barba. Include casi come quelli del Primo Studio e della colonia di

Pernand. Non credo che Barba li accoglierebbe nel suo teatro sotterraneo. Per un altro verso, il mio teatro sotterraneo è meno ampio di quello di Barba. Non include tutto quell'universo di teatri, facili da riconoscere quanto difficili da definire – diciamo: teatri di guerriglia, teatri in prigionia, teatri in clandestinità –, per i quali la partenza da zero e la conseguente rinuncia alla visibilità sono fattori irrilevanti, quando non addirittura indesiderati. Senza una pressione esterna che ve li obblighi, i «teatri clandestini» sarebbero tutt'altro che propensi a nascondersi, e a diseredare la tradizione d'appartenenza.

Il discrimine è la violenza, intendendo con questa parola qualsiasi situazione atta, intenzionalmente o meno, a impedire o condizionare la piena libertà d'azione. Per il teatro sotterraneo di Barba, l'elemento di violenza è una condizione necessaria. Non bastano altre condizioni favorevoli all'inclusione. Stanislavskij e Copeau partirono da zero, è vero, ma non furono costretti a farlo. Per il teatro sotterraneo di Barba, l'elemento di violenza è una condizione sufficiente. Non occorrono altre condizioni, come dimostra il caso di quei teatri, la cui forzata clandestinità nulla ha a che vedere con la scelta, o la necessità, di partire da zero. Per il teatro sotterraneo di Barba l'elemento di violenza è condizione necessaria e sufficiente. Cioè essenziale. Per il mio teatro sotterraneo, l'elemento di violenza è condizione non necessaria e non sufficiente. Cioè indifferente.

Tra essenziale e indifferente, non è una differenza da poco. Ma ha il pregio d'essere coerente con le premesse, e dunque messa in conto fin dal principio. La mia esperienza non è quella di Eugenio Barba. Della violenza si può condividere il concetto, che è un fatto di conoscenza. La ferita è solo di chi ne ha fatto esperienza.

MATERIALI (9)

La cerimonia degli addii

Una pagina da un taccuino di regia (1988); lettera di Nicola Savarese a Franco Ruffini sullo spettacolo dei cinquant'anni e risposta di Franco Ruffini (2014)

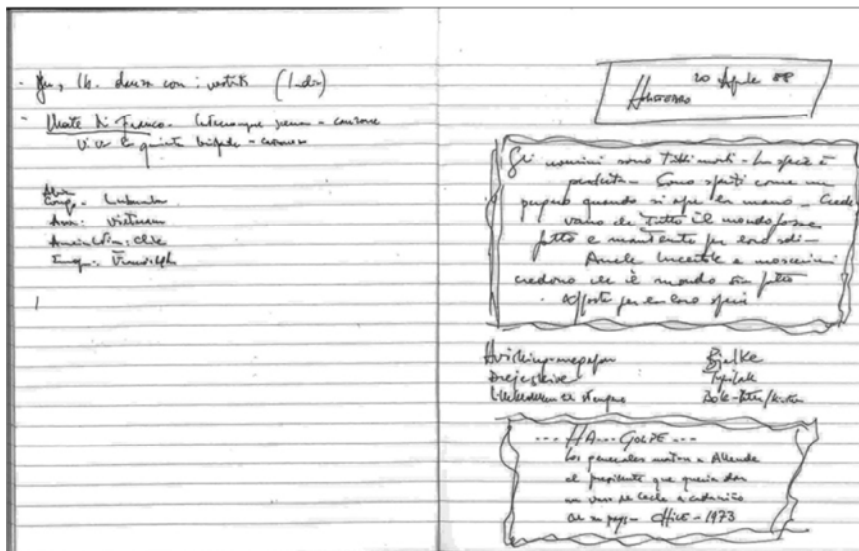


Immagine 9 – un foglio da uno dei taccuini «di regia» di Eugenio Barba (OTA, fondo Barba, serie Odin, b. 39, fasc. b).

Folletto. Oh sei tu qua, figliuolo di Sabazio? Dove si va?

Gnomo. Mio padre m'ha spedito a raccapezzare che diamine si vadano macchinando questi furfanti degli uomini; perché ne sta con gran sospetto, a causa che da un pezzo in qua non ci danno briga, e in tutto il suo regno non se ne vede uno. Dubita che non gli apparecchino qualche gran cosa contro, se però non fosse tornato in uso il vendere e comperare a pecore, non a oro e argento o se i popoli civili non si contentassero di polizzone per moneta, come hanno fatto più volte, o di paternostri di vetro, come fanno i barbari; o se pure non fossero state ravalorate le leggi di Licurgo, che gli pare il meno credibile.

Folletto. Voi gli aspettate invan: son tutti morti, diceva la chiusa di una tragedia dove morivano tutti i personaggi.

Gnomo. Che vuoi tu inferire?

Folletto. Voglio inferire che gli uomini sono tutti morti, e la razza è perduta¹.

¹ Dalle *Operette morali* di Giacomo Leopardi (*Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo*).

Sono una serie di piccoli quaderni o taccuini. Contengono idee o spunti o frasi relative a spettacoli in corso di costruzione, sessioni dell'ISTA, al training, a libri, e inoltre ritagli, immagini, appunti. La pagina riprodotta, datata Holstebro 20 aprile 1988, riporta un breve testo (forse del suo «consigliere letterario» Nando Taviani) scritto a partire dal Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo di Leopardi: «Gli uomini sono tutti morti. La specie è perduta. Sono spariti come un pugno quando si apre la mano. Credevano che tutto il mondo fosse fatto e mantenuto per loro soli. Anche lucertole e moscerini credono che il mondo sia fatto apposta per la loro specie». Servirà a Barba a creare il finale dello spettacolo Talabot, 1988. È difficile raccontare questo finale – uno dei ricordi più suggestivi di uno spettacolo dell'Odin. C'era una canzone, un mucchio di detriti in mezzo alla scena – il residuo di uno spettacolo, e di una intera vita umana, quella dell'antropologa Kirsten Hastrup², o della sua generazione – e tutto intorno volava «l'angelo della storia», che era Iben Nagel Rasmussen, in un costume un po' da Trickster un po' da Arlecchino, con una maschera corrosa e come spaccata dal tempo.

Il motivo per cui abbiamo scelto di riprodurre proprio questa pagina non sta però nel fascino della scena, ma nel tema dei morti e della morte, ossessione ricorrente per questo teatro che non vuole morire, e che ha fatto di essa, tra le altre cose, una spinta alla festa.

È dunque un buon punto di partenza per un capitolo dedicato al cinquantesimo compleanno dell'Odin, celebrato il 22 giugno 2014 con una trilogia dal titolo complessivo Misurando il tempo, di cui faceva parte lo spettacolo dei cinquant'anni, Chiaro Enigma, con Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Elena Floris, Donald Kitt, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Sofia Monsalve, Iben Nagel Rasmussen, Julia Varley, Frans Winther. Nel complesso, era una festa che faceva pensare a un rituale più scaramantico che nobilmente apotropaico. Non per questo meno efficace. Al mattino, al parco di Holstebro, c'è stato lo spettacolo conclusivo che sempre chiude la Settimana di festa, o Festuge (cioè il festival per la città che l'Odin organizza ogni tre anni³). Nel pomeriggio, nel giardino alle spalle del teatro, si è svolto un lungo spettacolo-festa, nel quale lo spettatore assisteva in parallelo a uno «spettacolo dell'Odin» composto da un montaggio di frammenti di tutti gli spettacoli d'insieme, e a una cerimonia propiziatrice per i Naga (divinità-serpente della mitologia induista) che si svolgeva a poca distanza, su una piattaforma, un po' simile a una zattera, che era stata appositamente costruita al centro di un avvallamento del terreno. Gli spettatori sedevano per terra, ma, poiché andavano dagli ottanta ai cinque anni, erano state preparate alcune panche per i più anziani. Alla sera, gli invitati e l'Odin si sono uniti per un banchetto spettacolarizzato, all'aperto, nonostante il freddo pungente e la tramontana, seduti a piccoli gruppi su basse balle di paglia. Come testimonianza

² Cfr. l'introduzione al saggio della Hastrup, p. 409.

³ Cfr. Materiali (2), pp. 142-143.

dell'evento, riportiamo qui la lettera con cui Nicola Savarese lo ha raccontato al collega di studi, di università, di tante sessioni dell'ISTA, amico, fin dai tempi delle «Isole Pelagie», Franco Ruffini, che non era potuto intervenire.

Nella storia degli spettatori dell'Odin, eventi come questo sono serviti a definire nuovi confini e nuove dimensioni del teatro: a rendere evidente come non sia fatto di «opere», come le altre arti, e come gli spettacoli non abbiano dimensioni nettamente circoscritte, e si confondano con la vita. E viceversa. Nella storia dell'Odin, eventi simili a questo sembrano aver avuto il valore di momenti di condivisione profonda, però orchestrati in modo da indicare in uno stesso momento l'unità e la distanza con gli spettatori abituali.

Quella che segue è una citazione da La terra di cenere e diamanti, di Cyprian Norwid. Dalla poesia di questo celebre poeta romantico polacco è venuto il titolo del film del 1958 di Andrzej Wajda, Popiół i diament, Cenere e diamanti. Barba lo vide nel '59, a Oslo, e ne fu tanto affascinato che gli venne il desiderio di recarsi a studiare in Polonia. Da lì, dunque, nel 1961, iniziò il suo lungo percorso teatrale, prima alla scuola teatrale di Varsavia, poi a fianco di Grotowski, infine, tornato in Norvegia, insieme al teatro che ha fondato nel '64, l'Odin, come racconta nel suo volume La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia [1998], Milano, Ubulibri, 2004. La poesia è stata consegnata, insieme a una lettera di benvenuto, a tutti gli ospiti del cinquantesimo compleanno.

*Come una fiaccola incatramata che brucia
spandi intorno faville crepitanti.
Sai, almeno, se ardendo diventi libero,
o se affretti il disastro di tutto quello che fu tuo?
Se di te resterà solo un pugno di cenere
Spazzata via dalla tempesta, o si troverà
Nel più profondo delle ceneri un diamante stellato
Promessa e pegno di vittoria eterna?
Cyprian Norwid*

* * *

Nicola Savarese – Franco Ruffini
Lettere

26 giugno 2014

[Ringraziamo Nicola Savarese e Franco Ruffini per le loro lettere-testimonianza, cui è necessario, per renderle più comprensibili, premettere poche informazioni.

Alla fine del penultimo spettacolo d'insieme dell'Odin, Il sogno di Andersen, (2004-2011), gli attori arrivavano in scena in pigiama, cantando e danzando. Ognuno di loro portava una propria fotografia, a grandezza naturale, e la metteva a dormire in una bara, al cui contenuto veniva poi dato fuoco. Mentre le immagini bruciavano, gli attori si schieravano di fronte al pubblico, suonando e

cantando una canzone allegra, dolce e demenziale come può essere solo una canzone d'amore:

*I tuoi occhi son uva matura
 Stelle del cielo sul tuo viso
 Tanha mia, mia dea, mio sogno,
 Lasciami dormire un sonno d'amore
 Il mio amore per te, oh Tanha
 È come le onde del mare,
 Bacia la sabbia
 Bacia la spiaggia
 Il mio amore per te, oh Tanha
 È troppo grande,
 È l'amore del mare per la sabbia
 Se ogni volta che ti penso
 Dal cielo cadesse una stella
 Dal tanto pensare a te, oh Tanha,
 Il cielo sarebbe vuoto di stelle*

Anche Chiaro enigma, lo spettacolo dei cinquant'anni, finiva con la stessa canzone, e con lo stesso schieramento di fronte al pubblico. Questa volta però sulla scena (che a questo punto del complesso montaggio era diventata la zattera del rituale per i Naga), non c'erano solo i volti noti degli attori, ma l'Odin al completo, comprensivo di sarte, amministrativi e archivisti stagionali. Creando così qualche perplessità in parte del pubblico, che non riusciva a identificare come «Odin» tutti questi volti, tanto numerosi quanto sconosciuti.

Il «Torgeir» di cui parla Savarese è Torgeir Wethal, morto nel 2010. «Nando» è Ferdinando Taviani. Il «popolo segreto dell'Odin» è la definizione con cui questo teatro, da qualche tempo, si riferisce a spettatori, a gruppi e studiosi con cui è legato da rapporti di lunga durata. Una definizione un po' autocentrata, non da tutti ritenuta calzante.

La «torretta Sanjukta» è una delle nuove costruzioni mano a mano aggiunte agli spazi della fattoria che, nel '64, il comune di Holstebro aveva destinato all'Odin Teatret. La torretta è stata costruita dopo la morte della grande danzatrice Orissi Sanjukta Panigrahi, fondatrice dell'ISTA].

Caro Franco,

inutile dirti che ci sei mancato e che ogni tanto mi sono chiesto: che avrebbe detto Franco di questo vento freddo e di queste panche basse basse? Sappi che se tu e io perdemmo il treno per Wrocław, nella Polonia ancora comunista, mentre andavamo alla sessione del 1975 del Teatro delle Nazioni⁴, questa volta abbiamo

⁴ Nel 1975 l'ITI organizza il suo appuntamento in Polonia, a Wrocław come

cambiato treno perfettamente avendo solo cinque minuti per la coincidenza!

Mi mancano i nostri viaggi aziendali dove agli scambi di notizie tra compagni si alternavano infiniti discorsi sulle nostre ricerche e sui nostri progetti. Pensa che, approfittando del fatto che l'alba in Danimarca è più o meno alle quattro e che alle sei è giorno fatto, Nando e io abbiamo intrecciato a bassa voce una di quelle discussioni spericolate sul modesto fatto che la storia del teatro in pratica non esiste... Ma non ti scrivo per questo, aspettiamo di portarti di persona queste buone nuove.

Ti scrivo invece per darti conto un po' dell'anniversario dei cinquant'anni dell'Odin Teatret per il quale abbiamo intrapreso il viaggio fino a qui: e non dirò di tutto, bensì solo di quello spettacolo intitolato nel programma *Chiaro enigma* che certamente avrà solleticato più di tutto la tua come la mia curiosità. Era domenica e il popolo segreto dell'Odin, più o meno cinquecento persone, si è ritrovato dopo pranzo davanti al teatro.

Il pomeriggio assolato e ventoso comincia subito con una compagnia di indiani dell'India che eseguono una cerimonia, si direbbe di esorcismo, in una specie di valletta ricavata dietro il teatro, davanti a un declivio naturale su cui siedono gli spettatori. Il rituale va avanti per un po' con canti, nenie e piccole danze, come se dovesse tirare a lungo. Invece, a un certo momento, alle nostre spalle suona più volte un grande gong e tutti ci siamo voltati. Bisognava girarsi a guardare il nuovo fronte dello spettacolo, che si apriva esattamente alle nostre spalle. Era una strana scena, piuttosto una sequenza di luoghi deputati: un grosso catafalco coperto da teli di plastica nera legati da una corda, poi una montagna di terra grigia, una baracca, un prato e, a chiudere, la nera torretta di Sanjukta. Dal Paradiso all'Inferno, alla maniera della Passione di Valenciennes.

Davanti alla baracca alcuni attori dell'Odin stavano in piedi come se abitassero quel luogo da sempre. È pur sempre casa loro. Tutti gli attori avevano indosso il pigiama dello spettacolo *Il sogno di Andersen*. Soltanto che in *Andersen*, alla fine dello spettacolo, il pigiama e la musica allegra rimandavano a un risveglio mattutino dopo la fine del sogno-incubo e qui invece, all'aperto, i pigiami a righe di fronte alla montagna di terra, alle baracche e al verde dei cespugli, sembravano piuttosto l'abito di prigionieri in un campo di lavoro. Poi lo spettacolo è cominciato. La prima è stata Else Marie [Laukvik] che ha dissotterrato dalla terra della montagnola un fucile e una corda e ha cominciato a raccontare. Allora ho capito che gli attori avrebbero cercato di recuperare parti dei loro antichi spettacoli per proporne alcuni frammenti. Perché, in definitiva, chi altro è il «popolo se-

«Théâtre des Nations». In una Polonia ancora comunista – mancano cinque anni all'avvento di Solidarnosc – ospite il Teatr Laboratorium di Grotowski, intervengono Peter Brook, Jean-Louis Barrault e molti altri. Ma soprattutto arriva Barba, autorizzato per la prima volta dai tempi del suo apprendistato con Grotowski. E con lui arriva un ruggente Odin Teatret: Iben Nagel Rasmussen fa sensazione tra i polacchi con il suo training con musica di samba. Sarà un buon precedente per l'incontro di Belgrado dell'anno successivo.

greto» se non quello che conosce bene tutti gli spettacoli dell'Odin, anche quelli che non ha visto? Così dopo *Ornitofilene*, sono venuti frammenti di *Kaspariana* con Iben, poi *Ferai* e via via tutti gli altri. In quelli in cui c'era Torgeir veniva portato il suo costume appeso a una grucciona, quasi una croce. Il catafalco una volta scoperto era la barca bianca e blu di *Talabot*. Per ciascun frammento gli attori indossavano, sopra il pigiama, i costumi dello spettacolo resuscitato. Non proprio l'intero costume ma pezzi. Ora una gonna, un pantalone, ora un cappello, una coperta, un semplice accessorio. Tutto ben riconoscibile e riconosciuto, cose viste e impresse nella memoria a scandire la sorpresa che avevano suscitato la prima volta. L'aspetto degli attori-danzatori-musicisti diventava però ancora più assurdo: forzati a ripetere. Ma che cosa è altro il teatro se non ripetizione? L'importante è che la replica sia perfetta. Così quando il costume dei diversi spettacoli si sovrapponeva ai pigiami a righe, era come se facessero spettacolo in un campo di concentramento, in uno dei rarissimi momenti concessi ai prigionieri perché potessero sopportare il peso della loro reclusione. Il teatro rende liberi per davvero. Il guaio è che questo prezioso riscontro è ormai irrimediabilmente legato solo a quel tragico, unico varco.

Non so il perché di questi pensieri. So che per mia curiosità, ultimamente ho visto fotografie di campi di concentramento e di prigionia: fotografie in cui i prigionieri fanno spettacoli allestiti come possono con costumi improvvisati, ma durante i quali tutti pendono dalle loro labbra, anche gli aguzzini. Nei gulag, nei campi di sterminio della Polonia, nelle prigioni delle Solovki, in luoghi dove proprio non te lo aspetti, anche lì il teatro liberava la mente e, per un po', anche i corpi. È il teatro che va oltre. E so che Eugenio ne ha viste anche lui di queste immagini. Diavolo di un regista che ha imparato nella Polonia post-nazista! Così questo filtro strampalato degli attori forzati prendeva corpo nella mia mente ma anche contrastava con la loro leggerezza, che a tratti si sarebbe detta quasi una gioia, una festa di liberazione: certo non più l'energia originaria profusa nei vari spettacoli ma la certezza, questa sì, che il teatro si celebra in scena e che un attore non si può ritirare dicendo come tutti «Perdonate!...», ma deve crepare in bellezza, proprio lì sulle tavole del palco. Questa immagine dei campi è diventata ancora più forte quando, alla fine, dopo che tutti gli spettacoli di cinquant'anni erano stati riproposti – e noi «popolo segreto» turbato quanto basta – gli attori si sono disfatti dei loro costumi: prima li hanno gettati lontano da loro, poi li hanno seppelliti in una fossa che si è aperta davanti ai nostri occhi scopercchiando delle tavole. Tutti i costumi, le maschere, le scarpe, gli oggetti e gli accessori sono stati buttati alla rinfusa nella buca, ancora grondanti della vita che per l'ultima volta avevano dato alla nostra illusione. Pensa che a un certo punto è arrivato anche uno di quei nastri meccanici scorrevoli che veniva messo lì a impennarsi sulla fossa. Gli oggetti salivano verso il cielo e poi cadevano giù.

A questa sepoltura non hanno partecipato solo gli attori. Eugenio era un indaffarato *magister ludi* e c'era anche un gruppo di ragazzini che venivano dall'Africa e da Bali, giovani attori bambini, che con la furia dell'età hanno subito capito che quello in realtà non era un interrimento ma un gioco aristocratico

dell'Occidente, uno dei tanti suoi sprechi. Alla fine è arrivato un muletto che ha raccolto la terra dalla montagnola e ha ricoperto la buca schiacciando per bene tutto quel Ben di Dio nel suo profondo e su quella fossa, ormai riempita, è stata piantata all'ultimo un'altalena trasformando in un baleno il lager in un kindergarten. È rimasta appesa, come una bandiera, solo la vecchia macchina da scrivere che Torgeir usava in *Ceneri di Brecht*. Dopo l'arrivo di tre piccoli pini e il taglio con la motosega dei cespugli, ci siamo di nuovo voltati verso gli indiani. Ma certo!...È tutto uno scherzo come si faceva una volta bruciando la Vecchia: i vecchi costumi sono il tempo passato, la natura appassita, la memoria che frena, dunque via! Mentre l'altalena è la primavera, la rinascita, il futuro in arrivo, splendido e creativo. Nando, che la sa sempre più lunga di tutti noi, dice invece che *Chiaro Enigma* vuol dirci questo: solo dalla distruzione si rinasce. Amen, cioè in verità.

Degli indiani che imperterriti alle nostre spalle continuavano a tramare, cantare e danzare non saprei dirti. Rileggo dal programma che è un rituale propiziatorio. Ma a un certo punto due danzatrici distruggono – anche loro! – il bellissimo disegno fatto di polveri colorate che hanno iniziato a fare sul pavimento dal mattino. E lo fanno in trance, agitando i loro capelli sciolti e dei ciuffi di paglia. Distruzione anche qui. Mi sa che Nando ha proprio ragione. Non per niente è il consigliere letterario dell'Odin. Ma certe volte soffro un po' ad averlo così vicino durante uno spettacolo. Vorrei arrivarci a modo mio. O non arrivarci.

Perché non c'eri?

Caro Nicola,

hai ragione tu, non dar retta a Nando. Posso assicurartelo, io c'ero. Non mi hai visto o, meglio, non mi hai riconosciuto. Ero travestito da bambino balinese, o da vecchio capo africano, adesso non ricordo bene. È stata davvero una bella festa, di quelle che non ammettono repliche. Cinquanta per due fa un secolo, che è troppo perfino per l'Odin.

Avrei voluto chiacchierare un po' con te, ma poi visto che non mi riconoscevi ho deciso di aspettare il rientro in patria. E infatti, eccoti le mie chiacchiere.

Solo dalla distruzione si rinasce non è un «chiaro enigma» (parentesi: non ne posso più di questi ossimori di Eugenio), seppure è una «chiarezza enigmatica» (ariparentesi: della serie *contraria sunt equalia*). Cioè niente, un refo di fiato che porta delle parole che non son altro che parole. Che dalla distruzione si rinasca non è vero, non perché è vero il suo contrario, ma semplicemente perché non si rinasce. Punto. Adesso lo so con assoluta non enigmatica chiarezza. Si nasce, come direbbe Beckett, e poi è fatta, non si può più tornare indietro, si può solo andare avanti fino al «finale di partita». E questo andare avanti senza aspettative di rinascita è bello, caro Nicola fratello, te lo posso garantire. È un lieve declivio in discesa che rende il passo leggero. La mancanza di speranza non è la disperazione, piuttosto è qualcosa che somiglia alla serenità. Lo dico ancora: alla leggerezza.

Ti abbraccio da vecchio bambino afrobalinese – Franco

Il pubblico della festa per i cinquant'anni era formato da cinquecento spettatori, cinquecento tra gli innumerevoli amici e compagni di strada di questo teatro che ha spesso proclamato «pochi è il numero giusto». Perché l'Odin è davvero, tra le altre cose, un teatro pieno di contraddizioni e di salti, che cambia rotta all'improvviso, lasciando dietro di sé scie profonde di eccitazione e delusione. Un teatro caratterizzato da una serietà quasi monastica che prende a far spettacoli di clown. Un teatro chiuso che prende a far pedagogia. Un teatro pieno di fratelli che poi si inventa un «popolo», sia pure segreto. Un teatro che nasce su una pratica di training rigorosa ed estrema, e poi la propone a ritmo di samba. Non sempre i vecchi amici possono accettare o apprezzare i cambiamenti. L'Odin cambia lo stesso.

Saltare da una delle sue contraddizioni all'altra permette di esplorare molti mondi. È questo che costituisce l'eccezionalità del suo archivio, che non è solo l'archivio di un teatro famoso, su cui si è scritto molto, e che ha scritto molto. È anche (o soprattutto) l'archivio dei senza nome, di coloro la cui azione non sarebbe ricordata se non ci prendessimo attenta cura delle loro tracce. È questo che costituisce anche la bellezza di aver seguito un pezzo di vita dell'Odin, o di averla studiata.

Qui, per esempio, abbiamo messo insieme qualche traccia dell'Odin, per un dossier sui suoi cinquant'anni. E nel farlo abbiamo esplorato temi importanti: quello dell'autobiografia a teatro, del training, del lavoro di questi attori per tanti anni fedeli a un solo regista. Ma abbiamo anche incontrato molto altro, saltando dall'una all'altra delle sue contraddizioni: Jens Børneboe, studioso norvegese alcolizzato e suicida. Attori e tradizioni asiatiche, pre-espressivo, problemi di cultura subalterna, il lavoro anche fisico dell'attore ottocentesco, lo sguardo degli spettatori. Il senso del nostro lavoro di studiosi, e dei suoi legami con il teatro pratico, e con un teatro amico. I teatri di gruppo, o comunque diversi, di tutto il mondo: quelle persone che a volte sono vincitori, a volte no. Ma che sono in ogni caso creatori in molti sensi, seminatori di malessere e di ombre. E poi abbiamo incontrato anche Grotowski, il Living e ciò che è essenziale nel teatro. Ce lo ha detto Else Marie Laukvik, una delle più grandi attrici del secondo Novecento: forse l'essenziale, a teatro, è il pericolo, e il suo strumento sono i corpi pericolosi degli attori. Per chi lo fa, per chi lo guarda, per chi lo studia.

DOSSIER ODIN 50

PARTE SECONDA *INTERNATIONAL SCHOOL*

Materiali sull'ISTA: *International School of Theatre Anthropology* .
Sanjukta Panigrahi (foto di Fiora Bemporad, 1990); scheda sull'ISTA;
Ugo Volli sulla scuola degli attori (1980)

Fabrizio Cruciani, *Scuola per attori* (1981)

Marco De Marinis, *Il processo creativo nel teatro contemporaneo: trionfo e trasmutazioni*

Lluís Masgrau, *La visión teatral cifrada en la obra escrita de Barba*

Nicola Savarese, *Avventure di un dizionario. Note dedicate a Nando Tavian con l'aiuto di Angelo Greco*

Kirsten Hastrup, *The making of Theatre and History* (1996)

Jean-Marie Pradier, *Ethnoscénologie. Les incarnations de l'imaginaire*

Peter Elsass, *La presenza assoluta. Uno spazio terapeutico per il teatro e per la psicologia*

MATERIALI SULL'ISTA
International School of Theatre Anthropology

Sanjukta Panigrahi (foto di Fiora Bemporad, 1990); scheda sull'ISTA; Ugo Volli sulla scuola degli attori (1980)



Immagine 10 – Sanjukta Panigrahi, danzatrice Orissi. Baratto alla Fabbrika occupata, Bologna, 1990. Foto di Fiora Bemporad OTA, fondo fotografico, serie cartacea, sottoserie ISTA, b. 6).

Raffaella Di Tizio: *È il pomeriggio del 14 giugno 1990, e Sanjukta Panigrahi danza durante un baratto in una fabbrica occupata, a Bologna, alla presenza dei partecipanti della sesta sessione dell'International School of Theatre Anthropology. Il ritmo viene scandito dal cantante e musicista indiano Ragunath Panigrahi e dal suo ensemble musicale. Con loro nella foto vediamo artisti giapponesi, l'ensemble balinese e in fondo, in piedi sui suoi trampoli, Mr Peanut, un personaggio che Julia Varley porta con sé dal 1980, dopo averlo ereditato da Tom Fjordefalk.*

Per la sua attrice, come si può leggere nel libretto di sala de Il Castello di Holstebro, Mr Peanut non rappresenta la morte. Però quello che lo spettatore vede è un uomo con la testa di teschio, che sta osservando attentamente la vita che gli danza davanti, incantato dal battere dei piedi di Sanjukta sul pavimento. Nella sesta sessione dell'ISTA si discuteva del rapporto tra pratica teatrale e sto-

riografia. Julia Varley ne descrisse i risultati così: «The proof that “god exists” – Sanjukta dancing [...] – results in a different historiography»¹.

Su cosa sia esattamente l'ISTA ho sentito e letto molte spiegazioni: quello che ho capito è che qualcosa in quegli incontri tra diverse tradizioni e tra attori musicisti registi e professori ha cambiato lo sguardo dei presenti, e che da quei momenti vissuti insieme è scaturita una sorta di forza irradiante, sono nati legami profondi e sotterranei tra mondi lontani.

Un filo invisibile legava l'ISTA alla Stanza 26, una piccola aula con pareti tappezzate di manifesti teatrali e vecchie foto, stipata di un numero inverosimile di sedie e sempre affollata di studenti. Si trovava al secondo piano di Palazzo Carli, in piazza Regina Margherita, dov'era la sede, fino al terremoto del 2009, della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi dell'Aquila. Quell'aula era il regno incontrastato di Mirella Schino e Ferdinando Taviani, lì si parlava e discuteva di teatro e di vita, e si scopriva che tra le due cose non si potevano tracciare precisi confini. Lì si facevano domande pressanti (ad alcune Taviani risponde nella lettera 54, Come un bagliore, nel n. 32 di «Teatro e Storia»), e ci si interrogava avidamente su quel mondo teatrale che all'improvviso ci si era aperto davanti.

A Sanjukta era intitolata la nostra aula e la foto qui pubblicata era appesa sulla porta: il mistero di Sanjukta, ancora vivo e presente nell'energia che vibra in questa immagine, ci raggiungeva attraverso le persone che l'avevano incontrata. In quella stanza molti di noi hanno ascoltato il nome dell'Odin per la prima volta, proprio nello stesso periodo in cui ci sentivamo raccontare che dopo l'avvento della grande regia europea, dopo il lavoro dell'attore su se stesso di Stanislavskij e Suler, dopo Mejerchol'd e Craig, e Appia e Dalcroze e Copeau era iniziata come una fase di vuoto, di ricerca dei maestri, e che i registi della seconda generazione si erano di colpo trovati soli, di fronte ad un mistero senza risposte.

Imparavamo in quegli anni che c'è un teatro che è buon vino e teatro che è vino scadente, e che chi beve solo il secondo non può immaginare il sapore del primo, mentre chi assaggia del primo anche solo un sorso non saprà più accontentarsi del secondo; imparavamo che ci sono spettacoli-cena e spettacoli-banchetto, e che di questi ultimi non sarà possibile gustare subito ogni cosa, ma si potrà vederli cento volte e scoprire sempre qualcosa di nuovo.

Inseguivamo l'Odin quando era possibile, aspettavamo che venisse in città, ci riunivamo attorno ai racconti degli attori, discutevamo dei libri, ci lasciavamo travolgere dagli spettacoli.

In più occasioni avremmo poi sentito Eugenio Barba sostenere che la presenza del suo teatro potesse creare imbarazzo, loro ancora vivi, dopo aver fatto tanto. Questo non corrispondeva affatto a quello che provavamo noi giovani entusiasti studenti universitari: l'Odin era per noi qualcosa di familiare, un segreto che ci legava, un paesaggio comune.

¹ Julia Varley, *A Candle Lit Amongst the Pages of Books*, in *The Performers' Village. Times, Techniques and Theories at ISTA*, Graasten, Drama, 1996, p. 93. Cfr. i Materiali (3), p. 172.

Col tempo abbiamo però scoperto una sensazione diversa, come un dubbio sottile e feroce: siamo nati troppo tardi, o troppo presto, per capire?

* * *

Mirella Schino

Scheda sull'International School of Theatre Anthropology

L'International School of Theatre Anthropology (d'ora in poi ISTA) è stata fondata da Eugenio Barba, e da un gruppo di studiosi e artisti che hanno collaborato con lui sin dalla prima sessione di Bonn: Sanjukta Panigrahi, Katsuko Azuma, I Made Pasek Tempo, Fabrizio Cruciani, Jean-Marie Pradier, Franco Ruffini, Nicola Savarese e Ferdinando Taviani. Alla prima sessione erano presenti anche altri artisti e altri studiosi, ma qui ricordiamo solo i nomi delle persone che hanno mantenuto con l'ISTA un rapporto di lunga durata.

All'inizio, l'ISTA era una delle molte attività autonome del Nordisk Teaterlaboratorium: un progetto che riguardava soprattutto Eugenio Barba. Era la realizzazione pratica di due aspirazioni presenti fin quasi dagli inizi nel suo lavoro: trasmettere esperienze professionali ad autodidatti privi del privilegio di vere e proprie scuole da una parte, e, dall'altra, avere la possibilità di indagare i modi attraverso cui si costruisce il segreto della presenza scenica del performer. È nata come scuola alternativa, per giovani teatranti differenti, in un momento in cui i grandi incontri e in generale il movimento di teatro di gruppo erano al loro apice. Ma è nata anche, parallelamente, come luogo di ricerca per lo studio dell'attore. O, secondo la definizione di Barba, per lo studio dell'essere umano in stato di rappresentazione. Era un tipo di ricerca diversa da quelli che erano stati gli studi sull'attore fino a quel momento, perché partiva in primo luogo dalla biologia, dallo studio delle reazioni del sistema nervoso dello spettatore di fronte a forme di vita, ma di vita diversa, potenziata. Cioè teatro.

Questo studio è quello che sarà poi chiamato, sempre da Barba, «antropologia teatrale», e che forse avrebbe potuto anche essere chiamata biologia del teatro.

La domanda da cui l'ISTA è partita è: perché il teatro può essere tanto una forma di vita patinata, irreali, più lucida, ma meno intensa della vita reale, quanto una forma di vita concentrata, più potente? Perché accade, e come accade? E che rapporto ha tutto questo con lo sguardo degli spettatori?

La vita e il lavoro di una sessione dell'ISTA non somigliavano a quelle di una normale scuola. Erano sessioni organizzate sulla base di finanziamenti relativamente scarsi, quindi le condizioni di vita erano spesso difficili, sia per i maestri che per gli studenti. Specie nelle prime sessioni, si dormiva in camerate – talvolta perfino in enormi camerate comuni. Le lezioni si svolgevano dove capitava, in genere in luoghi privi di quegli standard che alcuni dei pedagoghi avevano ritenuto fino a quel momento indispensabili. Inoltre le sessioni, soprattutto le prime, organizzate direttamente da Barba, prevedevano una mole di attività che occupava l'intera giornata, e lasciava pochissimo spazio per altro, compreso il riposo. Il lavoro di una sessione

comportava due-tre settimane (qualche volta anche un mese o due, nel caso delle prime due sessioni) di strettissima convivenza tra maestri, allievi ed équipe scientifica. Stranamente, queste condizioni determinarono rapporti piuttosto forti, in particolare tra i partecipanti fissi (lo staff scientifico e quello artistico).

1 – La prima sessione dell'ISTA si è svolta a Bonn nel 1980. È nata perché, nel 1979, era stato proposto a Barba di organizzare un ennesimo incontro di teatro di gruppo, a Bonn. Barba rilanciò organizzando, invece, la prima sessione di un'accademia mobile. Col passare degli anni e delle sessioni, l'interesse si allargò dall'arte dell'attore alle strutture più segrete e profonde della creazione teatrale.

La prima sessione è durata un mese, dal primo al 31 di ottobre. Hanno partecipato una ventina di maestri di teatro venuti dal Giappone, da Bali, dall'India, da Taiwan (Opera di Pechino). Dell'Odin Teatret c'erano Toni Cots, Roberta Carreri e Iben Nagel Rasmussen (solo il primo per l'intera durata della sessione). Vi portarono il proprio contributo il biologo Henri Laborit e Jerzy Grotowski. Vi parteciparono circa settanta giovani attori e registi provenienti da tutte le parti del mondo. La scommessa era la ricerca di un modo scientifico di guardare al teatro, che andasse al di là delle impressioni, di nozioni generiche come il «carisma» o il «talento» di un attore. L'argomento del «simposio», della parte aperta anche a un pubblico esterno era l'«antropologia teatrale», allora poco più che una buona formula. Nel corso di quest'ISTA è stata poi trovata la parola chiave di quel che si rivelerà una vera scoperta: il termine «pre-espressivo». Legato al processo creativo questo termine indica un livello del lavoro dell'attore, e determina in primo luogo un modo di guardare al teatro dal punto di vista della sua efficacia sensoriale. È un punto che cerca qualcosa al di là di: a) senso e significato; b) problemi psicologici; c) storia; d) diverse realtà culturali che hanno dato vita a spettacoli e generi teatrali differenti. Con l'ISTA si realizza inoltre un confronto con le tradizioni classiche del teatro asiatico. Fin dalla prima ISTA, i partecipanti hanno sempre preso lezioni dagli artisti asiatici. A Bonn veniva dedicata una settimana ad ognuna delle tradizioni presenti: per cercare di cominciare a sperimentare i lati comuni, utili anche per attori occidentali, che nel frattempo si andavano individuando nel «livello pre-espressivo» dell'attore. Per cominciare a scoprire nel corpo vivo di queste antichissime tradizioni principi e tensioni sotterranee, non segrete, ma invisibili e non riconosciute, come è gran parte della cultura teatrale.

2 – La seconda sessione dell'ISTA si è tenuta in Italia, a Volterra, nel 1981. La organizzarono Roberto Bacci e il Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale di Pontedera. L'ISTA di Volterra è stata la più lunga: dal 5 agosto al 7 ottobre del 1981. Vi hanno partecipato centodieci persone circa. La parte pubblica comprendeva spettacoli e un simposio con dimostrazioni dei pedagoghi presenti. Il suo tema era l'improvvisazione. All'interno di quest'ISTA, in mezzo alle altre numerose attività, per lo più pedagogiche, Barba ha lavorato alla creazione di uno spettacolo su Basho, poeta giapponese, a partire da un dramma di Edward Bond, con cinque partecipanti come attori.

3 – Terza ISTA: Blois e Malakoff, 1985. La durata, quindici giorni, rimarrà

quella media anche nelle sessioni successive. Alla terza parteciparono una sessantina di persone. L'organizzatore è un regista-editore: Patrick Pezin. Il tema del simposio pubblico è stato «Il maestro dello sguardo».

4 – Quarta ISTA: Holstebro, 1986, organizzata da e nell'Odin Teatret, una sessione tutta dimostrazioni e spettacoli, di durata brevissima: cinque giorni (dal 17 al 22 settembre). Vi parteciparono centottantacinque persone. Il tema in discussione («animus-anima») era la legittimità della distinzione, in scena, tra sessi, cioè se considerare «naturale» la coincidenza tra sesso dell'attore e sesso del personaggio. L'ISTA di Holstebro, dedicata alle tecniche di rappresentazione del ruolo femminile, è stata forse quella in cui le tradizioni orientali hanno avuto maggior importanza. In esse, infatti, solo molto raramente si rispetta quella coincidenza tra sesso naturale dell'attore e resa scenica che in Occidente appare «naturale». Il tipo di confronto tra Oriente e Occidente che ne è derivato – che volutamente non teneva conto delle differenze culturali o storiche – dette luogo a numerose e anche violente discussioni e polemiche.

5 – La quinta ISTA si è svolta in Italia, in Salento, nel 1987. È in questa sessione che prende forma l'idea di uno spettacolo pubblico in cui le danze di tutti i performer delle diverse tradizioni asiatiche siano intrecciate insieme in una rappresentazione unitaria. È stata anche la sessione in cui Barba ha lavorato con alcuni attori asiatici nel modo in cui ha sempre lavorato con i suoi attori, manipolando e montando i loro fili creativi personali e solitari. In questo caso le partiture inventate dal nulla dagli attori dell'Odin erano sostituite da frammenti di danze orientali.

Il tema dello spettacolo, destinato solo ai partecipanti, era Faust, da Goethe, con Sanjukta Panigrahi, India, danza Odissi, nella parte di Mefistofele; Katsuko Azuma, Giappone, Buyo Kabuki, nella parte di Faust; ed un altro giapponese, Kanichi Hanayagi, onnagata, con le scarpe con i tacchi alti ed un grande cappello di paglia nella parte di Margherita.

6 – Nel 1990, c'è stata l'ISTA di Bologna, organizzata dal Teatro Ridotto di Bologna e dal Centro Teatrale San Geminiano di Modena. È durata tre settimane, dal 28 giugno al 18 luglio, ed era intitolata a un grande tema, fondamentale (anche se più sotterraneo) in tutte le sessioni: quello della storiografia. A partire da questa sessione, il lavoro per l'ISTA ha riguardato l'intero Odin Teatret, e non il solo Barba, come era stato nei dieci anni precedenti.

7 – 1992, settima ISTA, di una settimana soltanto, dal 4 al 12 aprile, a Brecon e a Cardiff, in Inghilterra. Organizzata dal Centre for Performance Research di Cardiff, per una sessantina di persone, tra partecipanti, staff artistico e staff scientifico. Si apre a Brecon il tema della «sottopartitura», cioè del livello di organizzazione mentale dell'attore in scena.

8 – Nel 1994, a Londrina, in Brasile, c'è l'ottava sessione, dall'11 al 21 agosto, organizzata da Nitis Jacon, Festival Internacional de Londrina. Il tema era «tradizione e fondatori di tradizioni». Con questa sessione entra a far parte stabile dell'ISTA una tradizione diversa da quelle asiatiche: quella del Condomblé, religione danzata brasiliana di provenienza africana, rappresentata dal danzatore Au-

gusto Omolú e dal suo ensemble. Barba comincia a lavorare a uno spettacolo che vede in scena sia gli attori dell'Odin Teatret che gli artisti orientali che da anni ormai lavorano con lui per l'ISTA: Sanjukta Panigrahi, Kanichi Hanayagi, il gruppo balinese di I Made Djimat, la danzatrice Cristina Wistari, Augusto Omolú, i musicisti dei diversi ensemble orientali europei e quello brasiliano: è il *Theatrum Mundi*. Lo spettacolo prosegue e si evolve a tappe, negli anni, cambiando a ogni sessione, ma muovendosi all'interno di due temi di base: Amleto e Faust.

9 – Nel 1995, in Svezia: ISTA di Umeå, 2-21 maggio 1995, organizzata da Chris Torch e da Sven Sahlstrom. È stata la sessione dedicata alle domande sugli esercizi messi a punto dai padri fondatori della regia all'inizio del ventesimo secolo.

10 – La decima sessione si è svolta a Copenaghen (Danimarca), dal 3 al 12 maggio del 1996. Il tema erano i rapporti tra il teatro e la danza, il bios del performer, e anche questa sessione è stata organizzata direttamente dall'Odin Teatret (in collaborazione con KIT, Copenhagen International Theatre Festival), come quella dell'86, e come quella è stata una sessione soprattutto di dimostrazioni e di spettacoli.

11 – L'undicesima è stata quella di Montemor-o-Novo e a Lisbona, in Portogallo, dal 10 al 25 settembre 1998, organizzata dal gruppo Teatrale Immagini e dal Festival Sete Sóis Sete Luas. Il tema era quello dell'effetto di organicità. Nel giugno del 1997 era morta Sanjukta Panigrahi, fondatrice dell'ISTA e uno dei suoi cardini. Il *Theatrum Mundi* di questa sessione le viene dedicato.

12 – Dodicesima sessione: Germania, a Bielefeld, dal primo al 10 settembre del 2000, organizzata dal Teaterlaboratorium Bielefeld. Il tema era «Drammaturgia». Un tema che nel frattempo veniva esplorato anche in alcune sessioni dell'Università del teatro eurasiatico.

13 – Tredicesima sessione: Siviglia e La Rinconada, Spagna, 15-25 ottobre 2004, organizzata dal Teatro Atalaya. Tema: «Flusso». Settantatré partecipanti. Barba immette nuovi pedagoghi.

14 – Quattordicesima e ultima sessione dell'ISTA: Wrocław e Krzyzowa, in Polonia, 1-15 aprile 2005. Organizzata dal Grotowski Institut. Tema: «Improvvisazione». Ottantuno partecipanti. Come è ormai tradizione, comprende un simposio, dei baratti, spettacoli e un piccolo *Theatrum Mundi*².

In tutto, si è trattato di venticinque anni di incontri, ricerche e dibattiti.

Venticinque anni sono lunghi.

In venticinque anni l'ISTA, pur non essendo un luogo fisico, è riuscita a diventare un contesto mentale. Alla fine era una struttura ampia e complicata, con un centinaio di partecipanti e una cinquantina di docenti provenienti da tutto il

² I lavori dell'ISTA hanno prodotto ricerca sul campo e molti scritti, di Barba in primo luogo, ma non solo. Per la ricca bibliografia che ne è derivata rimando ancora una volta alle indicazioni complete riportate nel sito internet dell'Odin Teatret, www.odinteatret.dk.

mondo, artisti, per lo più, e qualche studioso. In un certo senso, era un laboratorio teatrale – un laboratorio cresciuto a fianco di un teatro laboratorio come è l'Odin.

Si studiava il teatro come vita potenziata, ma il punto di partenza è sempre stato molto concreto e materiale: lo studio dei teatri codificati, in primo luogo orientali. Però studiati in modo comparato, e del tutto straniato rispetto alle culture che li avevano prodotti. I partecipanti, gente di teatro, in genere molto giovane, che si recava all'ISTA per imparare le basi del training e del lavoro dell'attore, si trovavano a lavorare con forme orientali, prive di qualsiasi utilizzazione pratica immediata. Erano lì per riflettere, o, per usare una formula di Barba, «per imparare a imparare», non per imparare qualcosa di semplicemente utile. Ogni partecipante studiava per una (sola) settimana con un pedagogo di tradizione differente, per imparare i primissimi passi. Quello che si può imparare nei primi giorni di scuola.

L'ISTA, dunque, è stata il luogo dello sguardo straniato, forse proprio spesso incomprensibile dall'esterno e veramente fertile dall'interno.

È stata un luogo di confronto e di ricerca, di domande, e di inquietudini. Non era un luogo di produzione di spettacoli (anche se ne produceva di tanto in tanto qualcuno, sotto il nome di *Theatrum Mundi*). Non era definibile come un «gruppo» di teatro, ma ha generato relazioni di lavoro costanti, che hanno assunto una forza prioritaria.

In linea di massima, è conosciuta soprattutto per le sue indagini su forme di sapere comune sottese alle realtà, tanto diverse in superficie, del teatro orientale e del teatro occidentale. Ma c'erano anche altri aspetti della ricerca, a fianco di questa faccia di particolare rilevanza. Era un luogo dove trovava posto ogni forma di indagine sull'attore. Di volta in volta, poteva concentrarsi sull'enigma dell'apprendistato e sull'avventura della ricerca. Si interrogava sullo stato fisico e mentale precedente o successivo alla rappresentazione. Comprendevo tutti i problemi legati al rappresentare e allo spettacolo – purché avessero al loro centro l'essere umano rappresentante.

I pedagoghi (per lo più asiatici, ma non solo) insegnavano, come si è detto, i primi passi delle loro tradizioni. Questi primi passi erano al tempo stesso indagati, come se fossero vetrini da mettere sotto la lente di un microscopio. Si indagava sulle loro posture, le loro abitudini e le loro credenze. Si indagava, quindi, per una volta, insieme agli oggetti di indagine. Talvolta, in qualche sessione dell'ISTA, la parte preponderante del lavoro riguardava la creazione di un nuovo *Theatrum Mundi*, uno spettacolo-ISTA in cui si sarebbero mescolati asiatici e occidentali. Ci furono anche scambi e baratti con realtà locali.

La ricerca, all'ISTA, non era semplice: per il luogo chiuso, per la compresenza di altri ricercatori, per l'assunto tacito che si trattava di un luogo di passione pura, per le ore passate lavorando con i maestri, o in discussione serrata, o in muta e monotona osservazione del lavoro degli attori. Era resa difficile dai limiti e dagli ostacoli che ha un tempo forzatamente condiviso. Era difficile dialogare tra gente che guarda al teatro come al proprio campo di ricerca, ma da punti di vista e da mestieri assai diversi. È stato uno spazio di lavoro pratico, e un ambiente per domande volutamente ingenue, che puntavano direttamente sulle strutture più pro-

fonde del fare teatrale, sulle convinzioni più sedimentate e condivise, sulle zone più segrete. Domande che sono servite per guardare con occhi diversi anche fenomeni noti. L'ISTA è stato il luogo delle domande che nessuno si era posto, e che probabilmente nessun altro si porrà per decenni.

Se ci si pensa, diventa subito evidente: al teatro si pongono in genere pochissime domande di fondo, e sempre le stesse: drammaturgia, rapporto attore/personaggio. Più qualche questione tecnica sull'impostazione della voce e sui modi per modellarla.

Le domande che si sono affrontate all'ISTA, sull'essere umano in scena, erano nuove e sorprendenti. Spaziavano da quanto c'è di più concreto, piccolo, insignificante (il modo in cui un attore poggia la pianta dei piedi sulla terra), a quanto si pone, nel teatro, di più oscuro, come l'esistenza o meno di un «pre-espressivo mentale». Hanno permesso molte esplorazioni.

Ci fu una sessione sull'improvvisazione, una sul tema «maschile e femminile», e un'altra sulla presenza dell'attore. Venne discusso l'effetto di organicità che può avere la presenza dell'attore. Si discusse sulle tradizioni teatrali, sulle grandi tradizioni asiatiche, sulle nuove tradizioni europee novecentesche e sui loro fondatori. Ci si interrogò sugli esercizi costruiti dai padri fondatori del nuovo teatro del Novecento, e sui «principi che ritornano» nella tecnica dell'attore tanto in Oriente che in Occidente. Erano tutte domande che riguardavano le strutture più profonde del teatro, quelle invisibili. Molte domande non portarono a niente. Altre sembravano far indietreggiare di qualche metro il buio che avvolge l'arte del teatro.

Si parlò di equilibrio e disequilibrio nelle posture fisiche dell'attore e, nello stesso tempo, del «valore» del teatro. Ci si interrogò sul ruolo delle diverse memorie proprie all'essere umano, quella fisica, quella mentale, quella sensoriale. Vennero studiate le diverse forme di apprendimento, i diversi metodi di insegnamento, l'imprinting, la trasmissione verbale e il sapere professionale incorporato, sia in modo consapevole che in modo inconsapevole. Si parlò di azioni dilatate e azioni miniaturizzate. Venne analizzata la differenza tra movimenti quotidiani e movimenti extra-quotidiani.

Solo raramente, i tempi congestionati dell'ISTA permisero che si sviluppassero vere discussioni. Tuttavia, le indagini e le scoperte di cui l'ISTA poneva i fondamenti fiorivano più tardi nel lavoro individuale, e davano vita spesso anche a una sorta di discussione a distanza. Si era costituito un ambiente, una rete di domande, di punti di riferimento, di discussioni.

Era un mondo formato da persone che (in venticinque anni) presero l'abitudine a discutere insieme. Quel che fu determinante, in questo mondo, fu la compresenza di studiosi e di gente di teatro, di esperti in branche diverse del sapere teatrale, di anziani e di giovani, di teatranti e di critici. Talvolta ci furono incomprensioni, noia ed estraneità. Ma la compresenza e il rispetto reciproco ebbero, alla fine, per alcuni, un peso maggiore di qualsiasi differenza.

È stata importante, per la cultura teatrale: riuniva insieme studiosi di differenti scuole, di differenti culture, tendenze e paesi, creando una sia pur tempora-

nea, ma internazionale, comunità di studi. Ha creato una comunità di ricerca che univa insieme non solo studiosi di paesi diversi, ma anche studiosi e teatranti ed era basata sul rispetto reciproco, e su una comunità di interessi. Ha consolidato abitudini di scambio e discussione comuni. Ancor più di questo, soprattutto nel periodo iniziale, ha spazzato via ogni ortodossia, ogni logica che sembrava scontata, sia di studi che di pratica. Col passare degli anni la storia dell'ISTA è andata sempre più intrecciandosi con quella dell'Odin Teatret, e ha assunto un funzione privilegiata di «scuola ISTA». Questo non vuol dire che non ci siano state, anche in queste ultime sessioni, molte esperienze nuove, e molti insegnamenti fondamentali, ma forse l'aspetto della ricerca comune tra studiosi e teatranti è andato un po' scemando con gli anni, e si è in parte persa la sua forza eversiva, di rottura. L'Odin del ventunesimo secolo è un grande teatro, una struttura complessa, in cui lavorano molte persone, che offre ospitalità a giovani artisti di teatro, e allo stesso tempo permette ai vecchi attori di sviluppare i propri percorsi, soprattutto pedagogici, che li portano spesso in direzioni più individuali. È un punto di riferimento importante, ma forse leggermente più distante di quanto non avvenisse nel secolo precedente. Ha un ruolo, sempre importante, ma meno cocente.

Anche quando le sessioni hanno cominciato a diradarsi o a essere un ricordo, l'ISTA ha continuato a crescere nella mente di chi vi ha partecipato. I risultati che ha prodotto, saggi e libri, portano lontano da essa, sono probabilmente irriconoscibili come «prodotti ISTA». Eppure ne sono, indubbiamente, frutti.

Ugo Volli
Che cosa è l'ISTA
 1980

[Ugo Volli, anche lui tra i fondatori dell'ISTA, è studioso di semiotica, ed è stato per molti anni anche critico teatrale, soprattutto de «la Repubblica». Era entrato in contatto con l'Odin nel 1975, poi aveva seguito l'incontro di teatro di gruppo di Belgrado per la sua intera durata. Nell'80, Barba l'aveva invitato a seguire una tournée dell'Odin in Giappone. Ha partecipato all'ISTA per dieci anni, fino alla sessione di Bologna del 1990.

Quello che segue è un articolo apparso originariamente ne «la Repubblica» del 6 novembre 1980 con il titolo Prego, entri in scena ma con tutto il corpo. Conservato presso gli OTA, fondo Odin, serie ISTA, b.1].

Bonn – L'alba ha una luce torbida riflessa dalla brina quando il parco di Tannenbusch è invaso da una cinquantina di giovani in tuta. Mezz'ora dopo sono tutti dentro a una grande palestra grigia, impegnati in una serie di esercizi acrobatici. Più tardi, tutti in cerchio, eseguono una specie di strano disordine concerto, in cui ognuno ripete instancabilmente un breve testo, modulandolo in altezza e intensità. Ancora più tardi, divisi in gruppi, ripetono i passi più faticosi e innaturali di esotiche danze orientali...

Non è un raduno sportivo, e neanche una comunità terapeutica. Si tratta della

nuova «università del teatro» organizzata da Eugenio Barba, l'International School of Theatre Anthropology, Ista, la cui prima sessione si svolge in questi giorni a Bonn e che l'anno prossimo sarà in Italia, a Pontedera: trentacinque attori, una quindicina di registi e leader di gruppi teatrali, provenienti da una ventina di paesi di tutto il mondo (Giappone e Cile, Colombia e India, Vietnam e Canada, l'America, tutta Europa...), che per trenta giorni lavorano a tempo assolutamente pieno in una scuola superiore messa a disposizione dal comune.

Naturalmente si tratta di una scuola molto particolare, assai diversa dalle varie accademie teatrali che funzionano più o meno male in tutto il mondo come in Italia. Non solo perché il tipo di teatro per cui vi si lavora è assai diverso dalla messinscena tradizionale di testi e rimanda piuttosto alla drammaturgia della partitura scenica, al «montaggio delle attrazioni». E neanche perché di conseguenza il bagaglio tecnico proposto agli attori non consiste in regole di dizione, «fiati» e scherma e la preparazione non ha di mira le convenzioni rappresentative, ma piuttosto la fisiologia della presenza scenica.

Anche se tutto ciò è vero, non è questo il centro della questione. L'ISTA non sviluppa dogmi di estetica teatrale, e niente impedisce di applicare i suoi contenuti a ipotesi drammatiche assai lontane da quelle dei suoi promotori. E del resto quasi metà del lavoro è dedicato all'esercizio molto classico dello studio di una messinscena di un testo della drammaturgia classica (in questo caso l'*Amleto*, che gli allievi eseguono in gruppi autonomi e chiusi).

L'originalità dell'ISTA consiste piuttosto nel suo carattere antropologico, proclamato fin dal titolo. Che cosa vuol dire «antropologia del teatro»? Senza dubbio studio comparativo delle situazioni sceniche nelle diverse culture, e infatti i pedagoghi di questa scuola vengono da Bali e dall'India, dal Giappone e dalla Cina. Ma anche qualcosa in più. Per Barba che ha coniato l'espressione e persegue tenacemente questa linea di lavoro, esistono dei principi biologici che stanno alla base della distinzione tra tecniche del corpo nella vita di tutti i giorni e tecniche della presenza forte che è caratteristica necessaria del teatro e della danza.

Dove il teatro è formalizzato in una grammatica di regole e in un lessico di elementi che si possono apprendere, e cioè quasi dappertutto in Oriente (e da noi nel balletto classico), queste tecniche del corpo «forti» si possono studiare e se ne possono ricavare dei principi validi in generale. Per esempio, l'alterazione dell'equilibrio del corpo, che comporta un uso sistematicamente «innaturale» delle tensioni muscolari dell'attore, è una costante di queste forme sceniche codificate, dalle ginocchia flesse del Nō, ai piedi poggiati sull'esterno del Kathakali, alla danza sulle punte del balletto europeo. Un'altra costante è quella delle opposizioni muscolari che contrastano sempre un movimento in una direzione. Questa ipotesi di una «antropologia dell'attore» è al centro dell'ISTA: è stata discussa in un seminario internazionale con teatrologi e scienziati il 25 e 26 ottobre, è studiata da un'équipe scientifica permanente, di cui fanno parte a vario titolo biologi come Jean Pradier, semiologi come Franco Ruffini, antropologi come il danese Peter Elsass, teatrologi e storici del teatro come Ferdinando Taviani e Fabrizio Cruciani, e poi anche Jerzy Grotowski e vari specialisti locali del teatro orientale. È soprat-

tutto quest'ipotesi al centro della didattica dell'ISTA, che è impostata tutta nel senso di insegnare agli attori occidentali a fare uso consapevole delle tecniche «forti» di presenza, o se si vuole, nello sviluppare una «intelligenza del corpo».

Questo è il senso della presenza all'Ista di pedagoghi di quattro diverse tradizioni orientali: il Kabuki giapponese e l'Opera di Pechino, l'Orissi indiana e il teatro danzato di Bali. Con ognuno di questi pedagoghi, gli allievi lavorano per una settimana, non certo nell'ottica di apprendere gli elementi della sua arte (come, in un tempo così limitato? E per farne che?), ma per afferrarne i principi organizzatori – secondo una comprensione beninteso pratica e non intellettuale. Quel che fanno i pedagoghi orientali in quella settimana è infatti ripercorrere i primissimi esercizi e insegnamenti cui sono sottoposti i loro allievi quando arrivano bambini per imparare l'arte: esercizi spesso sgradevoli e poco significativi esteticamente, ma che comprendono al loro interno tutti i principi «antropologici» in gioco.

Nello stesso senso va il lavoro del training all'occidentale che è diretto dallo stesso Barba: agli allievi viene chiesto di crearsi da sé degli esercizi, e di combinarli e arricchirli tenendo conto dei principi che vanno apprendendo, di articolarli cioè per opposizioni, squilibri, tensioni, dominando la propria energia fisica in maniera tale da costruire una particolare presenza e vitalità fisica.

Tutto il lavoro, insomma, anche quello sull'*Amleto*, incentrato su tecniche di montaggio, avviene a un livello precedente o diverso dal teatro come «arte» e come «comunicazione», dall'attore come «interprete» e «immedesimazione». E questa in fondo è la vera sfida dell'antropologia teatrale: sostenere in pratica e con minuziosa pedagogia che il cuore del teatro è molto più vicino alla biologia che alla psicologia o alla comunicazione culturale, e consiste piuttosto in certe tecniche di presenza che nei giochi della rappresentazione.

Fabrizio Cruciani
SCUOLA PER ATTORI
1981

[È un articolo di Cruciani del giugno 1981, dopo la prima sessione dell'ISTA, quella di Bonn, e subito prima di quella di Volterra. È apparso con il titolo A proposito della scuola degli attori, in «Città e Regione», A.7, n. 3, giugno 1981. Cfr. anche gli Odin Teatret Archives, fondo Odin, serie ISTA-A, b. 5]

[...] Ai nostri giorni, durante le tensioni e le speranze culturali del 1968, molti nel teatro hanno dichiarato la vanità delle scuole di teatro e l'inutilità dell'apprendistato che vi si acquisisce; e hanno riproposto soluzioni che, saltando la produzione industriale, introducendo rapporti quali esistevano nella «bottega» medievale, privilegiavano cioè il rapporto artigianale maestro-allievo. E, per le nuove esperienze di teatro, oggi, si sono moltiplicati i seminari, gli incontri, i confronti, le esperienze, gli stages; in parallelo si è costituita una sorta di «universitas», nel senso originale del termine: non un luogo, ma un insieme di studenti che si spostano cercando e scegliendo maestri. Gruppi di giovani vanno da un luogo all'altro cercando chi ha qualcosa da insegnare, trovando qui una tecnica, imparando là una esperienza, conoscendo altrove una personalità, alla ricerca in qualche luogo di mestieri, filosofie, poetiche.

Uscendo da questa logica frantumata e disperante, Eugenio Barba con l'International School of Theatre Anthropology riprende alla base il bisogno di una scuola, fuori delle istituzioni e della regia del Teatro della Regia, cercando – nella pedagogia e nei suoi necessari fondamenti – motivazioni, unità e futuro.

È una ricerca che ha un lungo passato.

Tra Ottocento e Novecento molti valori entrano in crisi, non solo gli statuti del teatro e la sua Istituzione. Il teatro, non più tautologicamente giustificato da una tradizione, e da un modello accettato, cerca una propria strada. Il teatro della Regia (o il teatro della immediata risposta sociale o politica) è la soluzione che si impone. La giustificazione del teatro, nei grandi riformatori del Novecento, negli artisti-teorici più estremi,

è spostata in una società che abbia bisogno del teatro, o impari ad averne. Si tratta di Appia o di Craig, di Stanislavskij, di Copeau o poi di Artaud. Ci si pone contestualmente il problema di costruire non solo il nuovo teatro e le sue leggi, ma anche il futuro del teatro, gli uomini che costruiranno tale futuro in una nuova società. Alla riflessione teorica si lega, ancor più che il bisogno di una prassi, la necessità di una scuola dove dare corpo al futuro; il nuovo teatro si sostanzia di pedagogia. I grandi registi cercano il teatro del futuro nel presente della scuola; la scuola è però un luogo in cui si apprendono non tecniche e conoscenze per ciò che esiste, ma atteggiamenti e capacità per far esistere una diversa realtà (del teatro). Se a Pietroburgo il celebrato attore russo Davydov, di cui era un onore conteso essere allievo, preparava attori che sapessero entrare nelle compagnie di giro, Mejerchol'd nello Studio di via Borodinskaja sperimentava modi ed esercizi per apprendere un teatro che non esisteva al di fuori della sua scuola; e Stanislavskij cercava nei suoi Studi le «leggi» non per formare attori ma per «mettere in stato di creatività»; Vachtangov, che si trovò a dirigere più di sei scuole insieme, dichiarava che si doveva smettere di istruire per cominciare a educare. Appia si legava alla scuola di Dalcroze, Craig definiva il progetto per una scuola all'Arena Goldoni di Firenze, Copeau legava il Vieux Colombier alla scuola e poi, rinunciando al successo e al suo «petit théâtre», si gettava nell'avventura di una scuola globale e radicale, da cui uscirono i Copiaus.

Dalla scuola doveva nascere il futuro del teatro, e questo giustificava quel che intanto si faceva nel teatro. Ma erano scuole in cui, come nelle esperienze pedagogiche da Pestalozzi a Makarenko a Freinet, non ci si addestrava al già noto, alla società così come è e alle sue richieste; si formava invece l'uomo. Erano scuole che si orizzontavano non sulla tradizione, ma cercavano nelle radici il nuovo, per cominciare a cambiare.

La scuola che Barba ha presentato non cerca le proprie radici negli statuti della scuola del teatro ma nasce dalle esperienze fatte nel confronto con la cultura e con il presente; è una scuola didattica non perché usa o costituisce modelli o sistemi, ma nel senso in cui lo sono i drammi didattici di Brecht, perché chi li fa, non chi li gestisce o li fruisce, impara. È una scuola in cui si fondono ricerca e pedagogia, momento di riflessione e luogo di esperienza. Nella dichiarazione di intenti, la scuola dichiara di basarsi sullo studio dell'uomo e quindi è soggettiva e progettuale: antipedagogica, si potrebbe dire, nel senso in cui si parla di antipsichiatria. Per questo, anche, si parla non di «scienza» ma di «antropologia del teatro».

L'ISTA ricerca le leggi di base dell'«espressione teatrale», cominciando con orientare la riflessione e la prassi sull'antropologia e la

biologia (e del resto Margareth Mead ricorda spesso come all'inizio la prima fosse derivata dalla seconda). Come punto di partenza Barba ha proposto tre «leggi» primarie su cui fondare il comportamento espressivo, tre costanti per comprendere le tecniche extraquotidiane del corpo «in situazione di rappresentazione».

La prima «legge» è l'alterazione dell'equilibrio: un equilibrio non naturale, un *déséquilibre*; comporta un dispendio di energie, un complesso di tensioni, una molteplicità di uso dei muscoli; questo «eccesso» rende presente in modo pregnante il corpo dell'attore. Si tratta non di un significato che il corpo esprime ma di una «drammatica» neutra, raggiunta a un livello pre-espressivo. La seconda è la legge dell'opposizione. Il teatro è azione, è conflitto: lo è anche a livello fisico. Se ogni movimento contiene anche il suo contrario, si ottiene una dialettica materiale che consente di parlare di drammaturgia fisica; un gesto inizia sempre dal suo opposto, come Mejerchol'd aveva appreso dal teatro cinese, come Barba ha appreso da Grotowski. Un movimento deve contenere in sé la tensione opposta, la velocità deve essere frenata, la stasi deve racchiudere l'esplosione dinamica.

La terza «legge», una conseguenza delle prime due, è la legge della incoerenza coerente.

L'equilibrio alterato, la dialettica degli opposti, costruiscono una artificialità che l'attore deve far diventare la sua cultura del corpo, contro le mitologie della liberazione o dell'autenticità, Barba parla di scelta e costruzione di una colonizzazione del corpo; al cliché del quotidiano o della cultura non si contrappone un «originario», bensì la conquista e la consapevolezza di una logica personale, il lavoro faticoso e doloroso per acquistarla e saperla usare. La continuità dell'innaturale è la naturalezza dell'attore.

In arte le leggi non hanno bisogno di essere vere. Copeau diceva lucidamente che i principi e le leggi possono essere falsi ma che è certamente utile crederci in vista dei risultati. Lo ha spiegato con chiarezza Grotowski all'ISTA, in questa sessione di Bonn: non si tratta di leggi scientifiche, si tratta di leggi pragmatiche. Non sono leggi deduttive di cui si verificano i principi, sono riflessioni progettuali che spiegano come avviene un fenomeno, come si ottiene un risultato, come si raggiunge un effetto. La magica «presenza» dell'attore non viene spiegata; essa viene resa possibile, individuandone le radici e le possibilità nel momento pre-espressivo. Non è certo un caso che l'esperienza pedagogica più alta del Novecento in teatro, quella di Stanislavskij, si imperniasse appunto su questo stadio della pre-espressione, dei modi e delle tecniche cioè per mettersi in condizione di creatività. È vero che, come

diceva Stanislavskij, il valore della creazione è in definitiva dato dalla vita emotiva e intellettuale dell'artista (il suo «supercompito»); è anche vero che se ne possono cercare gli elementi potenziali, le condizioni necessarie anche se non sufficienti.

La ricerca di questi elementi potenziali, la base su cui orientare la conoscenza della «presenza forte» dell'attore, la si è cercata – in questa sessione dell'ISTA – nell'utilizzazione di quattro tradizioni d'Oriente: la danza Orissi dell'India, la danza Buyo (Kabuki) del Giappone, le danze di Bali, l'Opera di Pechino. La scelta ha le sue ragioni. In effetti, la scelta dell'Oriente, oltre che essere cercata, era anche obbligatoria. L'inesistenza di un'«arte dell'attore» riconoscibile in Occidente è ben nota, e Brecht per questo progettava la sua «Società Diderot per la scienza dell'attore». Da noi la tradizione ha valore addirittura negativo, è connotata ideologicamente, come modello di ciò che è già esistito; così come ha valore negativo l'imitazione, quasi che imitare non fosse anche un modo di apprendere tradizione e imitazione, nella nostra cultura, sembrano possibili solo come fini, come risultati, estranei quindi all'originalità e all'individualità che si richiedono senza discussioni all'artista. E ci si è dimenticati, e ci si dimentica ancor oggi in teatro, che possono essere invece punti di partenza e strumenti: che «un nano sulle spalle di un gigante» vede comunque meglio e che salire sulle spalle di un gigante non significa necessariamente essere o restare un nano (e che non c'è soltanto un solo gigante su cui arrampicarsi). La mancanza di cultura non è una cultura nuova; l'ignoranza del sapere acquisito, della tradizione, fa facilmente ricadere sotto il dominio della tradizione dei clichés (è Brecht a scriverlo), consente ai dilettantismi e alle facili approssimazioni di erigersi con presunzione a originalità.

Eugenio Barba, predisponendo con i quattro maestri orientali il tipo di insegnamento, ha chiesto che agli allievi occidentali venissero insegnati solo i principi elementari, i punti di partenza, le posizioni base dei movimenti. Così non potevano sorgere equivoci: gli allievi occidentali non imparavano questa o quell'arte, a loro estranea e certo legata ad altri bisogni e altre culture; imparavano a conoscere le possibilità espressive del proprio corpo attraverso modi diversi di usarlo, attraverso diverse – per usare le parole di Barba – «colonizzazioni». Imparavano a usare questi principi, non consueti ma fondati, di tecniche extraquotidiane per porre il corpo in situazione di espressività. E imparavano a riconoscere alcuni di questi principi nelle loro possibilità. E inoltre gli allievi dell'ISTA sono stati divisi in quattro gruppi e ogni gruppo ha seguito per una settimana, due ore al giorno, un pedagogo

orientale per passare poi successivamente, nell'arco di un mese, agli altri tre pedagoghi.

La libertà è, per l'uomo di teatro, come insegnava Mejerchol'd, possibilità di scegliere tra tecniche, convenzioni e strumenti diversi dell'espressione; ma per scegliere occorre possedere, occorre sapere.

[...]

Il training è imparare i propri limiti, i propri blocchi e le proprie inibizioni; è conoscerli e superarli. Il senso dell'esercizio non è nell'imparare a farlo, ma nell'ostacolo che esso pone. E quindi contiene in sé – aggiunge Grotowski – la contraddizione tra precisione e spontaneità, contraddizione necessaria perché è naturale, organica. Ma occorre chiedere molto se si vuole ottenere molto, e il processo di conoscenza, che arricchisce, è doloroso. Uno degli insegnamenti d'insieme della «macchina» pedagogica allestita da Barba è imparare a lavorare con la fatica, è essere al massimo delle proprie possibilità, non lasciarsi andare: è usare rigore e disciplina per ottenere gioia e apertura verso di sé.

A completare lo «spectrum» del lavoro che si è svolto giornalmente all'ISTA, va ricordata la divisione in gruppi autonomi dei partecipanti per lavorare a partire dal testo di *Hamlet*. E ci sono stati poi gli incontri-lezione di Barba, ogni giorno, con i registi e gli incontri-lezione con gli attori, fatti di esempi e problemi concreti, di trasmissione di esperienze personali e di ammaestramenti. Tra tutti gli insegnamenti, quello più ripetuto e insistito era l'ammonimento al dovere di conoscere, di imparare, di leggere.

La lunga giornata di lavoro, con l'incalzare delle occupazioni e la mancanza di tempi vuoti, era in se stessa una delle strutture della pedagogia posta in atto. Non si tratta certo di rigorismo religioso o di mistica del lavoro; è stata disciplina e pienezza di significato e insieme un allargamento delle proprie possibilità rifiutando automatismi e convenzioni. È stata anche la ricerca di ciò che Grotowski chiama il corpo-memoria, il corpo-vita: «Non bisogna ascoltare i nomi dati alle cose, bisogna immergersi nell'ascolto delle cose stesse». La lunga giornata di lavoro ha poi in sé il valore del lavoro, perché si costruisce una situazione di pedagogia automotivata: il fine è in realtà essere lì a imparare, non imparare per essere altrove. In fondo è quel che oggi si dice con il termine indeciso «crescere», quel che una volta si diceva, in modo altrettanto impreciso, «formarsi». È una situazione assai utile in una pedagogia che non sia di tipo trasmissivo, che non si misuri sull'acquisizione di un sapere già definito. È l'unica pedagogia possibile in arte, se arte significa creazione. Il fine della scuola, come aveva dichiarato Barba, non è l'apprendimento di tecniche, ma imparare a imparare.

Nella scuola tradizionale un attore apprende a coltivare certi doni naturali e a vivere specializzandosi di rendita nelle tecniche apprese; qui lo scopo non era un sapere, era comprendere. [...]

Le domande dell'arte sono le domande indefinite su cui nasce la filosofia e che non trovano altro che le risposte predeterminate del sapere acquisito, risposte inconfutabili ma insoddisfacenti. A queste domande – che parlano d'altro – Barba ha creato a Bonn una situazione di risposta che non è l'evasione nel sapere ma un'acquisizione di sapienza. Per lo meno ne ha creato le condizioni, in una situazione pedagogica che non trasmetteva nozioni ma punti di partenza e esperienze. Ciò è stato possibile perché il piano della domanda è stato spostato: non di arte si parlava, ma di comportamento dell'uomo e del corpo umano in situazione di rappresentazione. Cioè di antropologia teatrale.

Marco De Marinis

IL PROCESSO CREATIVO NEL TEATRO
CONTEMPORANEO:
TRIONFO E TRASMUTAZIONI

Dedicato a Torgeir Wethal

Premessa

Se esiste un dato sul quale concordano gli studi teatrali, oggi, quello mi sembra essere la centralità del processo, dei processi, rispetto ai prodotti, da un lato, e ai sistemi astratti, dall'altro. Diciamo, più precisamente, che questa convergenza si registra almeno nei settori più avanzati degli studi: quelli che vanno sotto il nome di Nuova Teatrolgia, e mi riferisco agli studi continentali e in particolare italiani, e quelli denominati da almeno un trentennio Performance Studies, di area anglosassone e in particolare nord-americana¹.

Detto altrimenti, ritengo che ormai esista un consenso abbastanza vasto circa quello che si è affermato, negli ultimi trent'anni, come l'oggetto specifico degli studi teatrali: non più il testo scritto ma neppure soltanto lo spettacolo, bensì il teatro, il fatto teatrale, inteso appunto non come semplice prodotto-risultato ma come il complesso dei processi produttivi e ricettivi che circondano, fondano e costituiscono lo spettacolo.

D'altro canto che le performance siano essenzialmente dei processi, e viceversa, ce lo chiarisce l'altro padre fondatore dei Performance Studies transatlantici, insieme a Richard Schechner, e cioè l'antropologo di origine scozzese Victor Turner. È stato Turner a chiarire che la «svolta post-moderna» nelle scienze umane e sociali, e specialmente per quanto lo riguarda in antropologia, è consistita nel dedi-

¹ Non va dimenticato tuttavia che anche nei paesi anglosassoni persiste una importante tradizione di Theatre Studies, in qualche modo assimilabile a quella che chiamo qui Nuova Teatrolgia.

care «attenzione particolare al processo e alle qualità processuali», cioè in «un importante spostamento verso lo studio dei processi, visti come performance»².

Vorrei dissipare subito un possibile equivoco. Quando parlo di centralità dei processi negli studi teatrali contemporanei non sto pensando soltanto a un altro modo di guardare e di indagare gli spettacoli ma sto facendo riferimento, principalmente, proprio alla necessità per lo studioso oggi di prendere in carico, e di assumere come oggetti d'indagine, anche aspetti fino a non molto tempo fa trascurati, come tutto ciò che sta *a monte* di uno spettacolo, che viene *prima* e che porta al risultato visibile nella sala teatrale: adattamento del testo (se si parte da un testo), lavoro degli attori, prove, etc., e tutto ciò che sta *a valle* di uno spettacolo, cioè che viene *dopo*, ossia la ricezione a breve, a medio e a lungo termine dello spettacolo stesso.

Concentriamoci sui processi che stanno a monte di uno spettacolo, quelli che possiamo chiamare processi produttivi e che qui indagheremo soprattutto come processi di creazione, e teniamo bene a mente il duro monito che più di vent'anni fa Eugenio Barba lanciò contro gli studiosi di teatro, accusati di restare troppo spesso prigionieri di quella particolare forma di «etnocentrismo teatrale [...] che osserva il teatro ponendo il punto di vista solo dalla parte dello spettatore, cioè del risultato»³, e trascurando in tal modo il punto di vista complementare del processo creativo degli attori e degli altri *praticiens*.

In effetti, osservava allora il fondatore dell'Odin Teatret, l'effetto prodotto da questo etnocentrismo non è soltanto uno sguardo *parziale* ma piuttosto una visione *deformata* e quindi sostanzialmente *falsa* da un punto di vista storico:

La comprensione storica del teatro è spesso bloccata e resa superficiale dal trascurare la logica del processo creativo, dall'incomprensione del processo empirico degli attori, cioè dall'incapacità di superare i confini stabiliti per lo spettatore. [...] Non di rado [...] chi scrive storia del teatro si confronta con le *testimonianze* sopravvissute senza avere un'esperienza sufficiente dei processi artigianali dello spettacolo. Rischia, così, di non fare storia, ma di accumulare deformazioni della memoria⁴.

² Victor Turner, *Antropologia della performance* [1986], Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 151-156.

³ Eugenio Barba, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 25.

⁴ *Ibidem*.

La teatrologia contemporanea ha faticato non poco a mettere a frutto il monito di Barba ma oggi possiamo sostenere – come dicevo all’inizio – che pregiudizi e sottovalutazioni nei confronti del processo creativo siano in via di superamento. Un bel libro di Sophie Proust, apparso otto anni fa, ha sicuramente molto contribuito in tal senso in Francia, dove quei pregiudizi e quelle sottovalutazioni sono stati sicuramente più forti che altrove⁵.

L'avventura delle prove

D'altro canto è indubbio che tutto o quasi sia cambiato nel corso dell'ultimo secolo nel lavoro teatrale per quanto riguarda il processo creativo. E la centralità che, come ho appena detto, esso ha acquisito negli studi non è altro che la conseguenza, o almeno è *anche* la conseguenza della centralità che esso ha assunto per gli uomini di teatro a partire dagli inizi del XX secolo fino a oggi.

Non c'è nessuno, credo, che abbia saputo esprimere meglio di Jerzy Grotowski le ragioni dell'importanza del processo creativo nel lavoro teatrale contemporaneo. Mi riferisco, in particolare, a delle riflessioni abbastanza tarde per poter essere considerate come il consuntivo di una lunga esperienza pratica, una delle esperienze che hanno maggiormente contribuito a cambiare in profondità il modo di fare e di pensare il teatro.

Sentiamo che cosa risponde nel 1992 alla regista svedese Marianne Ahrne, la quale lo interroga sulle ragioni che lo spinsero al teatro al principio, ricordando il contesto storico dei suoi inizi teatrali, la Polonia degli anni Cinquanta:

Era il periodo stalinista, la censura era molto pesante: si censuravano gli spettacoli ma non le prove e *le prove sono sempre state per me la cosa più importante*. Là accadeva qualcosa fra un essere umano e un altro essere umano, cioè tra l'attore e me, che toccava questo asse, questa assialità, al di fuori di ogni controllo dall'esterno. Vuol dire che *lo spettacolo è stato, sempre, meno importante del lavoro delle prove*. Lo spettacolo doveva essere impeccabile, ma tornavo sempre verso le prove anche dopo la prima, perché *le prove sono state la grande avventura*⁶.

⁵ Sophie Proust, *La direction d'acteurs dans la mise en scène contemporaine*, Montpellier, L'Entretemps, 2006.

⁶ Intervista di Marianne Ahrne (Pontedera 1992), in *Grotowski postdomani*, «Teatro e Storia», 20/21, p. 430. Corsivi miei.

L'anno seguente, 1993, Grotowski torna sull'argomento in maniera più articolata, nella ormai classica postfazione al primo libro di Thomas Richards:

Nelle *performing arts* esiste una catena con numerosi anelli differenti. Nel teatro abbiamo un anello visibile – lo spettacolo – e un altro quasi invisibile – le prove. Le prove non sono soltanto la preparazione alla prima dello spettacolo, sono il terreno in cui scoprire noi stessi, le nostre possibilità, sono il campo in cui oltrepassare i propri limiti. Le prove sono una grande avventura, se si lavora seriamente⁷.

Poi il regista polacco cita il libro di Vasilij Toporkov sull'ultimo Stanislavskij, quello che lavora sul *Tartufo*⁸:

Li vediamo che le cose più interessanti succedevano durante le prove di *Tartufo*, quando Stanislavskij non pensava nemmeno a farne uno spettacolo pubblico. Per lui il lavoro su *Tartufo* era solo un lavoro interno per gli attori, che egli trattava come i futuri maestri dell'arte dell'attore, o come i futuri registi, e mostrò loro in cosa consista l'avventura delle prove⁹.

Gli spunti offerti da queste riflessioni sono infiniti. Si tratta davvero del punto d'arrivo di quella che potremmo definire l'era del processo creativo ovvero la sua età d'oro, un altro modo di denominare il teatro del XX secolo, o almeno una certa tradizione che ne sta al centro: quella dei registi-pedagoghi.

Anche se poi molto teatro che si fa ancora oggi sembra non essersi accorto della vera e propria rivoluzione verificatasi a proposito del processo creativo nella scena contemporanea. Lo nota pessimisticamente lo stesso Grotowski nella postfazione appena citata. Ci sono «registi apparentemente esperti» – scrive il grande uomo di teatro polacco – «che, alla fine del periodo stabilito di quattro settimane [quello vigente in gran parte del teatro ufficiale], non sanno più che fare», e commenta:

⁷ Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, in Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1993, p. 126 (d'ora in poi citeremo questo testo secondo la versione definitiva, che si trova in *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, II vol. di *Opere e sentieri*, a cura di Antonio Attisani e Mario Biagini, Roma, Bulzoni, 2007, col titolo *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo* [p. 93, per la citazione]). Corsivi miei.

⁸ Vasilij Toporkov, *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni [1949]*, a cura di Fausto Malcovati, Milano, Ubulibri, 1991.

⁹ Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, cit., p. 93.

«Ecco il problema. Manca la cognizione di cosa sia il lavoro con l'attore e sulla messinscena»¹⁰.

L'avvento della regia

Per ripercorrere, sia pure velocemente, le vicissitudini del processo creativo nel teatro contemporaneo, bisogna partire dal momento in cui le prove hanno cominciato ad allungarsi e a diventare importanti, superando la durata dei quattro-cinque giorni che per secoli era stata la regola (con poche, famose eccezioni).

E questo momento, dovrebbe già essere chiaro ormai, coincide con la nascita della regia teatrale, tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo. Fu l'avvento del regista a capo di questo nuovo modo di produzione teatrale chiamato «regia» che determinò l'allungamento delle prove fino alle durate (per altro variabili) che siamo da allora abituati a considerare normali; fu l'avvento del regista ad assegnare un'importanza crescente al processo creativo. Cerchiamo di capire perché.

Partiamo da una sintetica ma efficace definizione che della regia ha fornito uno dei maggiori specialisti italiani sull'argomento, Mirella Schino. Scrive la Schino che, con il termine «regia», ci si riferisce

ad un nuovo modo di fare e di pensare il teatro, nato nei primi del Novecento, che implica, da una parte, una presenza creatrice dominante e maieutica e, dall'altra, unità e coerenza tra le diverse componenti della messinscena¹¹.

E sempre nella stessa pagina, ancor più concisamente, la nostra studiosa indica la novità radicale introdotta dalla regia nel «passaggio dello spettacolo da “contenitore” a “opera”».

Le prove servono dunque a consentire questo passaggio, un vero e proprio salto in realtà, dallo spettacolo-contenitore allo spettacolo-opera, garantendo unità e coerenza tra le diverse componenti della messa in scena. Ecco perché c'è bisogno di molto più tempo rispetto ai quattro-cinque giorni del teatro pre-registico, il teatro capocomiciale all'antica italiana.

Ma c'è un'altra ragione sostanziale, del resto del tutto coerente con queste istanze fondative della regia, così come poste in luce da Mirella Schino. Non va mai dimenticato che l'idea, lanciata dai primi registi, i

¹⁰ *Ivi*, p. 90.

¹¹ Mirella Schino, *La regia*, in *Historia. La grande storia della civiltà europea*, vol. 2: *Il Novecento*, Milano, Federico Motta, 2007, p. 105.

padri fondatori della regia, che lo spettacolo dovesse essere considerato un'opera d'arte in sé, governata da suoi propri principi, va insieme – quasi sempre – ad un'altra idea: e cioè che questo statuto lo spettacolo dovesse raggiungerlo partendo da un testo drammatico preventivo, cioè ponendosi come messa in scena di questo testo.

Oggi è facile cogliere i limiti di questa concezione testocentrica della prima regia (che tuttavia fin dall'inizio dovette convivere con un'idea registica affatto diversa, antitestuale, postdrammatica potremmo dire), ma va ricordata la rottura profonda che essa operò in costumi comici inveterati, plurisecolari. Questi costumi di fatto avevano sempre emarginato il testo come intero dal processo di creazione teatrale, dopo averlo diviso in parti (le cosiddette «parti scannate»), le quali venivano per giunta assegnate agli attori in base al sistema dei ruoli vigente nelle compagnie professionali, con le sue quasi insormontabili gerarchie.

Certo, nel corso dell'Ottocento qualcuno aveva provato a scardinare il sistema dei ruoli e questo modo di produzione che possiamo chiamare (riferendoci a Ferdinando Taviani) *teatro delle parti e dei ruoli*¹². Per esempio, com'è noto, ci provarono Goethe e Schiller a Weimar, fra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo. Ma si trattò di casi sporadici, isolati, localizzabili per lo più tra Francia e Germania. Bisognerà aspettare fino ai Meininger e ad Antoine, quindi alla seconda metà dell'Ottocento, per vedere questa battaglia contro le vecchie convenzioni, contro il vecchio modo di produzione per parti e ruoli, mettere a segno i primi successi, grazie anche a una drammaturgia che ormai, con Strindberg, Ibsen, Becque, Čechov, etc., prescindeva completamente dai personaggi tipici che per secoli avevano tenuto in vita il sistema dei ruoli.

Grazie alla regia, il processo creativo a teatro comincia a strutturarsi secondo una sequenza che ben presto diventerà standard e permetterà nel corso del nuovo secolo continue infrazioni e trasformazioni anche radicali.

1. Scelta del testo drammatico
2. Eventuale adattamento/trattamento
3. Scelta degli attori o (nel caso di compagnie stabili) assegnazione delle parti agli attori secondo criteri del tutto indipendenti dai vecchi mansionari comici

¹² Cfr., ad esempio, Ferdinando Taviani, *La composizione del dramma nella Commedia dell'Arte*, «Quaderni di Teatro», 15, 1982, pp. 151-171.

4. Lettura del testo a tavolino
5. Inizio delle prove in piedi
6. Lavoro dell'attore sul personaggio
7. Prove generali
8. Debutto

Ogni tappa di questo processo ha il regista a sovrintendere e trova nel *testo intero in quanto tale* (non più nelle singole parti, ciascuna per ogni attore) la sua stella polare, il principale elemento di riferimento.

Prima che esigenze economiche e commerciali comprimessero nelle canoniche quattro-cinque settimane i tempi delle prove, suscitando per altro proteste e scelte difformi, che andranno a caratterizzare l'area del nuovo teatro o teatro di ricerca e sperimentazione, il processo creativo nei primi decenni del Novecento può prevedere durate diverse, anche molto diverse, a seconda del tipo di regista e quindi di regia che si prende in considerazione.

Non ci interessano i casi abnormi, eccezionali, come l' *Hamlet* moscovita (1912) che vide la collaborazione di due «leggende» della regia moderna: Craig e Stanislavskij, e le cui prove per ragioni varie (non ultime il fatto che Craig andava e veniva da Mosca continuamente, assentandosi anche per lunghi periodi, e quella specie di «dialogo fra sordi» che fu in realtà la loro collaborazione) finirono per durare quasi quattro anni. O come il *Mahabharata* di Brook-Carrière, che impiegò addirittura quasi dieci anni per andare dalla prima idea al suo debutto ad Avignone nel 1985.

Il processo creativo fra regia demiurgica e regia maieutica

Mi interessa invece capire cosa accade al processo creativo se passiamo dall'ambito del regista demiurgo, o despota come lo chiamerà autocriticamente lo stesso Stanislavskij, a quello del regista maieuta o pedagogo.

Con il regista demiurgo e il regista maieuta siamo di fronte – com'è noto – a due modi profondamente diversi di intendere la messa in scena e il processo creativo che porta alla sua composizione. Si tratta di due polarità, due direttrici che attraversano tutto il teatro contemporaneo arrivando fino a noi. Ancora oggi è agevole rinvenire registi dell'uno e dell'altro tipo.

Per capire come queste due visioni della regia abbiano diversamente influito sul processo creativo la cosa migliore è dare direttamente la parola proprio a Stanislavskij, il quale ha raccontato più volte i profondi cambiamenti intervenuti nel corso del tempo nel suo modo

di concepire e di praticare la messa in scena. Ecco cosa scrisse, ad esempio, nel 1929 per un contributo alla *Encyclopedia Britannica*:

Nel periodo in cui il regista era un despota – periodo iniziato con i Meiningen e che dura fino ad oggi perfino in alcuni dei nostri teatri più avanzati – egli costruiva tutto il progetto dello spettacolo, indicava lo schema generale delle parti, prendendo in considerazione naturalmente gli attori che vi partecipavano e mostrava loro tutta la «faccenda». Io stesso fino a pochi anni fa seguivo questo metodo di allestire i drammi. Ma ora sono giunto alla convinzione che il lavoro creativo del regista deve procedere all'unisono con quello degli attori e non precorrerlo né reprimerlo. Egli deve agevolare la creatività degli attori, sorvegliarla e integrarla, vigilando che si sviluppi naturalmente e solo dal vero nucleo artistico del dramma¹³.

In effetti, nel caso di Stanislavskij, la fase demiurgica o dispotica del suo lavoro registico, che si chiude già nel primo decennio del nuovo secolo, ha lasciato quei veri e propri capolavori del genere che sono i libri di regia degli allestimenti di Čechov (nei quali, secondo Peter Stein, è possibile spiarlo «nell'atto di inventare il moderno lavoro di regia»)¹⁴.

Nel caso di Brecht, che passò anche lui da una fase demiurgica a una maieutica ma in molto meno tempo, visto che tutta la sua avventura registica con il Berliner Ensemble dopo la guerra durò meno di otto anni, la regia demiurgica (che è poi quella del definitivo apprendistato nel mestiere) è legata ai non meno famosi *Modellbücher*, i libri-modello¹⁵.

Non è difficile capire perché nella regia maieutica, cioè in un processo creativo dove il regista rinuncia al suo ruolo di creatore unico e assoluto e procede invece a costruire lo spettacolo cercando di avvalersi dell'apporto creativo di tutti i collaboratori ma soprattutto in primis degli attori, i tempi di prova rischiano di allungarsi considerevolmente.

Un conto è, infatti, la durata di un processo in cui si tratta semplicemente di realizzare, *eseguire* un progetto registico di ferro (spesso preventivamente fissato dal regista stesso in un *Regiebuch* o in una *Mise en scène écrite*); tutto un altro conto è invece un processo conce-

¹³ Konstantin Sergeevič Stanislavskij, *L'arte dell'attore e l'arte del regista*, in Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti, *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 134. Corsivi miei.

¹⁴ Peter Stein, *La regia di Stanislavskij, oggi*, in Konstantin Sergeevič Stanislavskij, *Le mie regie (2). Zio Vanja*, a cura di Fausto Malcovati, Milano, Ubulibri, 1996, p. XXIX.

¹⁵ Cfr. in proposito, di chi scrive, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 84-89.

pito come invenzione continua, come un comporre la messa in scena giorno dopo giorno sulla base dei contributi creativi del collettivo coinvolto, a cominciare ovviamente dagli attori.

Anche quando non si condivide l'esigenza stanislavskiana di un lavoro sui sentimenti e sulla memoria emotiva dell'attore per metterlo in condizione di creatività, cioè di poter *vivere* e non soltanto recitare o rappresentare il personaggio (lavoro che non dava ovviamente nessuna garanzia di riuscita in tempi certi: le reviviscenze potevano bloccare le prove per settimane e mesi)¹⁶, in ogni caso, il creare regia insieme agli attori, piuttosto che chiedere loro di adattarsi a una regia già interamente progettata, presupponeva inevitabilmente la dilatazione dei tempi.

È quanto avvenne, per esempio, a Brecht alle prese per quasi un anno con le prove del *Cerchio di gesso del Caucaso* fra 1953 e 1954 (11 mesi per 120 giorni effettivi): una durata decisamente anomala, più che tripla rispetto a quella delle sue regie precedenti. Questo allungamento inedito si spiega con il profondo cambiamento che si produce in quegli anni nel modo di essere regista e di fare regia da parte di Brecht. Un Brecht che abbandona il *Modellbuch* come strumento registico, accedendo a una regia intesa sempre di più come lavoro di gruppo, come un ricercare e sperimentare con l'attore, di cui sempre di più si riconosce la centralità quale soggetto creativo. Disponiamo di uno straordinario documento (valorizzato in Italia da Claudio Meldolesi, autore, con Laura Olivi, del più bel libro su Brecht regista): il diario delle prove tenuto da Hans Joachim Bunge, uno degli assistenti per il *Cerchio di gesso*¹⁷. E da questo diario ci si para di fronte con vivida immediatezza il complicato, lunghissimo processo creativo che portò all'allestimento di quel dramma: un fare e disfare continuo, fra una pausa e l'altra delle prove, in mezzo a malumori e dissensi che più di una volta rischiarono di mandare tutto a monte. Al suo centro, il «poeta regista» (secondo la felice formula di Meldolesi) che inventa regia buttando a mare i libri modello e facendo poesia con la scena e con gli attori.

¹⁶ Si veda, ad esempio, il sintetico schema in cinque punti riportato da Gorčakov nel 1924, a proposito della messa in scena di *Battaglie della vita* di Charles Dickens, e citato da Gerardo Guerrieri nell'Introduzione a Konstantin Sergeevič Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Roma-Bari, Laterza, 1997 (I ed. 1956), p. XXXIV.

¹⁷ Claudio Meldolesi e Laura Olivi, *Brecht regista. Memorie dal Berliner Ensemble* (Bologna, Il Mulino, 1989), ora riproposto come e-book dalla Cue Press di Bologna, 2013.

Il processo creativo nel teatro scenocentrico

Abbiamo visto come l'affermarsi di un'idea e di una pratica maieutiche della regia abbia inevitabilmente contribuito ad assegnare ulteriore importanza al processo creativo e a dilatarne spesso le dimensioni, ben oltre gli standard che il teatro ufficiale e commerciale stava già fissando.

Ma c'è un altro fenomeno che incide non meno profondamente su dimensioni, modalità e funzioni del processo creativo nel teatro contemporaneo. È il fenomeno della fuoriuscita di molta parte della messa in scena contemporanea dai confini sempre più costrittivi e angusti del *testocentrismo*, per ripensarsi nei termini opposti, che per analogia potremmo chiamare *scenocentrici*, intendendo con ciò un processo creativo che sposta radicalmente il suo baricentro dal testo scritto alla scena e ai suoi linguaggi. Chi ha teorizzato per primo e nella maniera più suggestiva e visionaria un teatro scenocentrico è stato sicuramente Artaud. Ma preferisco riferirmi a una distinzione avanzata relativamente di recente da Eugenio Barba, in occasione del debutto dello spettacolo dell'Odin Teatret *Mythos* (1998), e cioè la distinzione fra «teatro per il testo» e «teatro col testo»:

Il contesto narrativo di uno spettacolo può essere dato da un testo prevalentemente scritto e numerosi sono i modi per svilupparlo in teatro. Possono tutti, però, essere raccolti in due tendenze: lavorare *per* il testo, lavorare *con* il testo.

Lavorare *per* il testo significa assumere l'opera letteraria come valore principale dello spettacolo. Attori, regia, organizzazione dello spazio, musica e disegno di luci si impegnano a far brillare la qualità e la ricchezza dell'opera, i possibili sottintesi, i suoi legami con il contesto d'origine e quello attuale, la sua capacità di irradiarsi in diverse direzioni e dimensioni. [...] Amo il teatro che segue questa via fino in fondo. Ma l'ho praticato raramente.

Lavorare *con* il testo vuol dire scegliere uno o più scritti, *non* per mettersi al loro servizio, ma per estrarre una sostanza che alimenti un nuovo organismo: lo spettacolo. Il testo letterario viene usato come una delle componenti nella vita reale della finzione scenica¹⁸.

Gran parte del teatro più innovativo dagli anni Sessanta in avanti può essere rubricato come «teatro col testo», e su alcuni episodi particolarmente interessanti dal punto di vista del processo creativo mi soffermerò più avanti.

¹⁸ Cito la versione ripubblicata, con modifiche, in Eugenio Barba, *Bruciare la casa. Origini di un regista*, Milano, Ubulibri, 2009, p. 159.

Ma prima vorrei risalire a una delle matrici novecentesche del teatro scenocentrico, che in genere non viene considerata come tale, visto che appartiene a un maestro in genere considerato tutto interno al testo-centrismo, come Stanislavskij. Così non è, come dimostra, fra l'altro, l'ultimo approdo della ricerca artistico-pedagogica del grande regista russo: il «metodo delle azioni fisiche».

In realtà il metodo delle azioni fisiche, per le sperimentazioni a cui Stanislavskij lo sottopone e soprattutto per le potenzialità che evidenzierà nell'utilizzazione fattane successivamente da Grotowski, rappresenta una delle grandi svolte, delle maggiori innovazioni teatrali del XX secolo: qualcosa con cui non abbiamo ancora finito di fare i conti.

Con il metodo delle azioni fisiche, quale il maestro russo lo sperimenta negli anni Trenta (dapprima nel corso delle prove su *Otello* [1930-33], e poi soprattutto con quelle sull'*Ispettore generale*, o *Revisore* [1936-37] e sul *Tartufo*, che ricordavo in precedenza [1937-38]), il processo creativo muta radicalmente rispetto alla prima versione del cosiddetto Sistema, in cui si partiva dai sentimenti, dalla memoria emotiva, dalle reviviscenze.

Qui non si parte più dai sentimenti e dai ricordi ma, appunto, dalle azioni fisiche; non si parte più dalla lettura a tavolino del testo ma dalle improvvisazioni (in genere mute) degli attori. Ecco perché mi è accaduto di parlare, a questo proposito, di «sottrazione temporanea del testo» all'attore (un espediente – sia detto per inciso – che ricorre spesso soprattutto a livello della formazione, nelle nuove scuole: da quella pietroburghese di Mejerchol'd, verso la metà del secondo decennio, all'Ecole du Vieux Colombier diretta da Jacques Copeau a Parigi, fra 1921 e 1924, all'Atelier di Charles Dullin, aperto nel 1921)¹⁹.

In effetti, nel metodo delle azioni fisiche le parole all'inizio non erano vietate, anche se venivano considerate secondarie, ma era assolutamente proibito servirsi di quelle dell'autore (del resto Stanislavskij vietava agli attori di imparare a memoria o anche solo di studiare dettagliatamente la parte, all'inizio). Agli attori veniva richiesto (sulla base di una conoscenza sommaria della scena in questione) di ricostruire di loro iniziativa, e aggiungendovi eventualmente parole proprie, la linea delle azioni fisiche del personaggio che dovevano interpretare (in sostanza, si domandava loro di decidere quali azioni, movimenti, gesti etc. essi avrebbero compiuto se si fossero trovati, come il personaggio, nelle circostanze date dell'opera). Soltanto in una fase molto avanzata

¹⁹ Cfr. Marco De Marinis, *In cerca dell'attore*, cit., pp. 140-142.

del lavoro era consentito loro di ritornare alla parte scritta, prima imparata a memoria, ma pronunciata solo interiormente, e poi finalmente detta ad alta voce: si veda, in proposito, lo *Schema di lavoro per l'approccio al personaggio*, redatto con ogni probabilità fra il '36 e il '37, nel libro postumo di Stanislavskij *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, capitolo sull'*Ispettore generale*²⁰.

Ci sono due grandi, radicali novità in questo metodo delle azioni fisiche, rispetto al cosiddetto Sistema nella sua versione più conosciuta.

1. La prima è che, verso la fine della sua vita, il vecchio maestro sembra dare completamente ragione ai suoi allievi prediletti (Michail Čechov, Vachtangov e soprattutto Mejerchol'd) circa l'inaffidabilità delle emozioni quale punto di partenza del lavoro dell'attore: «Dobbiamo ricorrere ai compiti fisici, poiché il corpo è incomparabilmente più solido del sentimento», scrive negli anni Trenta²¹. D'altro canto egli è sempre più convinto che la reviviscenza possa venire attuata automaticamente dalla giusta azione fisica: «se un'azione fisica è portata a termine esattamente, la reviviscenza nasce da sola»²², ovvero «il sentimento verrà da sé come risultato della vostra concentrazione sull'azione nelle circostanze date» (e qui è Toporkov a riportare le parole del maestro)²³. Non bisogna tuttavia cadere nell'equivoco di pensare che il primato dell'azione fisica, nell'ultimo Stanislavskij, venga inteso come primato della *caratterizzazione esteriore* del personaggio. Naturalmente non è affatto così. Anche nel metodo delle azioni fisiche, l'interiorità resta il fulcro del personaggio; ciò che vi cambia, e radicalmente, è il modo di propiziare l'approccio con essa: prima, il punto di partenza erano il testo e le reviviscenze, ora sono le improvvisazioni fisiche (quasi) libere.
2. E proprio qui sta l'altra, grande novità di questo metodo, un po' messa in ombra dall'enfasi posta quasi esclusivamente sul ribaltamento *interno->esterno* in *esterno->interno* per l'accesso, da parte dell'attore, alla condizione dell'«io sono», e cioè alla verità

²⁰ Konstantin Sergeevič Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore sul personaggio* (1957), a cura di Fausto Malcovati, prefazione di Giorgio Strehler, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 232-234.

²¹ *Ivi*, p. 223.

²² *Ivi*, p. 171.

²³ Vasilij Toporkov, *Stanislavskij alle prove*, cit., p. 137.

interiore del personaggio. E si tratta del fatto che questo metodo allontana l'attore dal testo, glielo sottrae appunto momentaneamente, per metterlo nelle condizioni di creare improvvisando *quasi* libero, anche se poi alla fine riconverge sul testo e sul personaggio. In questo modo Stanislavskij apre una strada feconda e gravida di potenzialità, che la morte gli impedì di percorrere fino in fondo, come invece ha cercato di fare Grotowski, che disse infatti di essere partito da dove il maestro russo si era fermato.

Grotowski parte dal lavoro di Stanislavskij sulle azioni fisiche e cerca di portare fino in fondo le conseguenze implicite nel metodo: una volta sganciate dal personaggio e dalla dimensione realistico-quotidiana a cui il maestro russo sostanzialmente le limita, le azioni fisiche ponevano le premesse tecniche per la totale autonomizzazione creativa dell'attore.

È interessante vedere come parla di questo punto decisivo dello sganciamento dell'attore dal personaggio, nel lavoro di Grotowski, il suo erede designato Thomas Richards:

Vorrei sottolineare questa particolare differenza tra il lavoro di Stanislavskij e quello di Grotowski. Stanislavskij ha centrato la sua ricerca sullo *sviluppo di un personaggio* all'interno di una storia e nelle circostanze raccontate in un testo teatrale. L'attore si domandava: quale è la linea logica di azioni fisiche che farei se mi trovassi nelle circostanze di *questo personaggio*? Nel lavoro di Grotowski, invece, gli attori non cercavano mai i personaggi. I personaggi apparivano solo nella mente dello spettatore, a causa del montaggio costruito da Grotowski come regista. Grotowski ha sottolineato molte volte questo aspetto parlando del lavoro di Ryszard Cieślak ne *Il Principe costante*. Cieślak non aveva mai lavorato sul personaggio della tragedia di Calderón ma solo su ricordi personali connessi a un importante evento della sua vita. [...]

Negli spettacoli di Grotowski [ma si tratta di una circostanza largamente generalizzabile] [...] il «personaggio» esisteva più come uno schermo pubblico che proteggeva l'attore. [...] Il «personaggio» era costruito dal regista, non dall'attore, e serviva a tenere occupata la mente dello spettatore [...] in modo che lo spettatore potesse percepire, con una parte di sé più adatta al compito, il processo nascosto dell'attore²⁴.

Se possiamo individuare un episodio inaugurale e dal forte valore simbolico in questo vero e proprio processo di liberazione dell'attore contemporaneo dal personaggio, non v'è dubbio che esso sia proprio quello ricordato da Richards nel brano precedente, e cioè il lavoro di

²⁴ Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, cit., pp. 87, 108.

Ryszard Cieślak, guidato da Grotowski, per *Il Principe costante*. Ma, in proposito, val la pena di leggere soprattutto quanto ha scritto (dopo averlo raccontato oralmente in più occasioni) Grotowski stesso:

Prima di incontrarsi nel lavoro sulla parte con i suoi partner nello spettacolo, per mesi e mesi Cieślak aveva lavorato solo con me. Niente nel suo lavoro era legato al martirio che, nel dramma di Calderón/Słowacki, è il tema del personaggio del Principe Costante. Tutto il fiume della vita nell'attore era legato a un ricordo molto lontano da ogni oscurità, da ogni sofferenza. I suoi lunghi monologhi erano legati alle azioni che appartenevano a quel ricordo concreto della sua vita, alle più piccole azioni e agli impulsi fisici e vocali di quel momento rammemorato. Era un momento della sua vita relativamente breve – diciamo qualche decina di minuti, quando era adolescente e ha avuto la prima grande, enorme esperienza amorosa. [...] Il momento di cui parlo era, dunque, immune da ogni connotazione tenebrosa, era come se questo adolescente rammemorato si liberasse col suo corpo dal corpo stesso, come se si liberasse – passo dopo passo – dalla pesantezza del corpo, da ogni aspetto doloroso. E, sul fiume dei più piccoli impulsi e azioni legati a questo ricordo, l'attore ha messo i monologhi del Principe Costante²⁵.

Sulla scia di questo episodio, ma spesso anche indipendentemente da esso (penso, per esempio, al Living Theatre degli anni Sessanta), nel nuovo teatro postbellico l'affermazione dell'autonomia creativa dell'attore forza definitivamente gli argini del personaggio. Quando resta nel suo orizzonte di lavoro, questi diventa per l'attore soltanto uno strumento, un mezzo, alla stregua di tutti gli altri di cui si serve per innescare e modellare il proprio processo espressivo. E ciò ha ovviamente enormi conseguenze sulle modalità e le finalità del processo creativo a teatro.

Si attua, infatti, un vero e proprio rovesciamento dello schema stanislavskiano, nel quale nonostante tutto il personaggio rimaneva l'alfa e l'omega del lavoro attoriale, il *fine* rispetto al quale la verità interiore dell'interprete restava pur sempre un *mezzo*. Ora, invece, è la verità interiore dell'attore, con la partitura espressiva che le dà forma, a diventare il *telos* rispetto al quale anche il personaggio funge soltanto da strumento: «uno strumento – scrive Grotowski in *Per un teatro povero*²⁶ – che serve per studiare ciò che è nascosto dietro la maschera di ogni giorno – l'essenza più intima della nostra personalità – per offrirla in sacrificio, palesandola».

²⁵ Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, cit., pp. 98-99.

²⁶ Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 45 (edizione originale: *Towards a Poor Theatre*, Holstebro, Odin Teatrets Forlag, 1968).

L'emancipazione dell'attore dal personaggio nel teatro degli anni Sessanta-Settanta va di pari passo con la definitiva fuoriuscita dal testocentrismo che il nuovo teatro compie in quello stesso periodo, dando vita a spettacoli che per la prima volta rinunciano completamente a un testo drammatico di partenza, prospettando così una modalità ancora nuova per il processo creativo.

Mysteries and Smaller Pieces (1964) e il celeberrimo *Paradise Now* (1968) del Living, *Apocalypsis cum figuris* del Teatr Laboratorium di Grotowski (1969), *US* (1966) di Peter Brook, *Min Fars Hus* (1972) dell'Odin Teatret, *1789* (1970) e *1793* (1972) del Théâtre du Soleil di Ariane Mnouchkine, *Einstein on the Beach* di Bob Wilson (1976), sono tutti spettacoli fondamentali di quegli anni che hanno in comune il radicale superamento del testo drammatico come inevitabile punto di partenza. Con una conseguenza: che il processo creativo non deve più rifarsi a un modello unico ma può essere ogni volta diverso e irripetibile: un *unicum*.

L'ultimo spettacolo di Grotowski: il processo creativo tra finzione e superamento della rappresentazione

Se il processo creativo del *Principe costante*, soprattutto per quel che riguarda il rapporto Cieślak-Grotowski, passa alla storia come il momento dell'emancipazione dell'attore dalla servitù del testo e del personaggio, il processo per *Apocalypsis cum figuris*, l'ultimo spettacolo messo in scena da Grotowski, va ricordato come il tentativo limite di superare la rappresentazione, di rinunciare a recitare, continuando però ad andare in scena, a stare dentro uno spettacolo, nonostante tutto.

Questa è la presentazione «a caldo» che ne fece Ludwik Flaszen, consigliere letterario del Teatr Laboratorium e strettissimo collaboratore di Grotowski, un po' suo alter ego e avvocato del diavolo nello stesso tempo:

Apocalypsis cum figuris è stata creata dagli attori sotto la guida del regista, usando il metodo dell'improvvisazione per scene e abbozzi. Il testo, a seconda della necessità, è stato improvvisato *ad hoc* nel corso delle prove. Quando lo spettacolo ha raggiunto la sua prima consistenza, è stato montato con le scene create dagli attori e poi puntualmente consolidato ed elaborato. Quando sono state create le scene e i ruoli di attori particolari, è cominciata la fase finale delle prove, dedicata a individuare l'indispensabile materiale verbale adeguato a sostituire le battute trovate dagli attori e le loro provvisorie citazioni. L'idea era di adattare testi (nelle scene in cui le parole fossero davvero indispensabili) ripresi da scritture dell'umanità, piuttosto che di singoli esseri umani. Tali testi sono stati trovati nella

Bibbia e nei *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij, come in versi dei poemi di T.S. Eliot e in un saggio di Simone Weil²⁷.

In realtà, i tre anni del lunghissimo processo creativo di *Apocalypsis cum figuris*, che passa attraverso almeno due tentativi di messa in scena abortiti sotto due diversi titoli (*Samuel Zborowski*, prima, e *I Vangeli*, dopo), annunci di debutto poi rinviati, prove aperte etc., furono un lungo, estenuante corpo a corpo senza quartiere che Grotowski e i suoi attori ingaggiarono con la forma spettacolo e i limiti della rappresentazione, oltre che con i risultati eccezionali raggiunti nei precedenti lavori (ciò che, per brevità, potremmo chiamare l'estetica del teatro povero). Questo corpo a corpo, questa lotta, non terminarono con il debutto ufficiale del 1 febbraio 1969 (che aveva fatto seguito alla prova aperta del 19 luglio 1968) ma proseguirono per gli oltre dieci anni successivi, durante i quali lo spettacolo continuò ad andare in scena in tutto il mondo, come testimonianza vivente degli esiti rivoluzionari toccati dal Teatr Laboratorium nel campo della messa in scena e della creazione attoriale ma anche come prova straordinaria di un'aporia irrisolvibile. Non a caso non ci sono stati altri spettacoli per Grotowski dopo *Apocalypsis*, di cui furono proposte tuttavia altre due versioni: la prima nel giugno del 1971 e la seconda nell'ottobre del 1973.

Grotowski ha parlato spesso della genesi di *Apocalypsis*. Lo fa anche, sia pure brevemente, nella già più volte citata postfazione al primo libro di Richards, proprio subito dopo aver ricordato quanto fossero importanti le prove per Stanislavskij, l'«avventura delle prove».

Ma tra il maestro russo e *Apocalypsis* egli inserisce Fleming, lo scopritore della penicillina, che la scoprì proprio perché *non* l'aveva cercata:

Si può parlare in modo simile in riferimento alle prove. Cerchiamo qualcosa di cui abbiamo solo un'idea iniziale, una certa concezione. Se cerchiamo con intensità e coscienziosamente, forse non troviamo proprio quello, ma potrà apparire qualcos'altro che può dare una direzione diversa a tutto il lavoro²⁸.

È importante insistere sul significato di rottura, anche rispetto al loro lavoro precedente, che ebbe l'abbandono totale del progetto iniziale di fare una messa in scena a partire da *Samuel Zborowski*,

²⁷ *Apocalypsis cum figuris. Alcune osservazioni preliminari* (1969), in Ludwik Flaszen, *Grotowski & Company. Sorgenti e variazioni* (2010), a cura e con un'introduzione di Franco Perrelli, Bari, Edizioni di Pagina, 2014, p. 150.

²⁸ Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, cit., p. 94.

l'ultimo poema drammatico di Słowacki, scritto fra 1844 e 1845. Lasciato da parte il poema di Słowacki, emerse la possibilità di lavorare sui *Vangeli* ma anche questa possibilità (che aveva portato ogni attore a scegliere liberamente brani del Nuovo Testamento da proporre) li condusse in un vicolo cieco, perché faceva riaffiorare cose già fatte, stereotipi e situazioni di spettacoli precedenti, come testimonia ancora Ludwik Flaszen (in un'intervista del 1978):

Circa un anno dopo l'inizio del lavoro, ci fu un momento in cui sembrava non si potesse creare nulla. Stavamo facendo i *Vangeli*, che naturalmente scivolarono in una ripetizione di cose a noi note. Interpretavamo immagini dei miti [...]. Era un «vuoto», sotto al livello zero. Penso che fu proprio questo ad originare *Apocalypsis*. Questo terribile buco nero che aveva inghiottito tutto il nostro lavoro fu anche il ventre che partorì il lavoro²⁹.

Da questo momento in avanti, tutti i riferimenti testuali vengono messi da parte (anche *I Vangeli*, che continuano tuttavia a essere presenti come sottotesti, o *Il Grande Inquisitore* di Dostoevskij) e viene in primo piano il lavoro di improvvisazione degli attori. Dirà qualche anno dopo Grotowski:

In *Apocalypsis* ci allontanammo dalla letteratura. Non era un montaggio di testi. Era qualcosa a cui arrivammo durante le prove, attraverso lampi di rivelazione e improvvisazioni. Alla fine, avevamo materiale per uno spettacolo di venti ore. A partire da qui dovevamo costruire qualcosa che fosse dotato di una propria energia, come una corrente. Solo allora ricorremmo al testo, alla parola³⁰.

In effetti, come ricorda Jennifer Kumiega,

il testo fu concertato solamente nelle ultime fasi di prova. Si rinunciò al latino, salvo per alcune frasi liturgiche, si estesero i riferimenti al Nuovo Testa-

²⁹ Cfr. Jennifer Kumiega, *Jerzy Grotowski. La ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984* (1985), Firenze, La casa Usher, 1989, p. 65. Antonio Attisani (anche sulla base delle opinioni di alcuni testimoni diretti di quel momento) si pronuncia comunque per una valorizzazione della fase di *Ewangelie*, di cui si sa molto poco, «come la fase in cui si realizza una svolta dalla *recitazione* (e dal montaggio registico conseguente), che aveva conosciuto il suo culmine con *Il principe costante*, a un *agire scenico* che, pur derivato dalla tradizione, ha tutt'altre funzioni e forme, un agire che in *Apocalypsis* avrebbe conosciuto un'ultima concretizzazione riconoscibile come «teatrale» (Antonio Attisani, *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Milano, Medusa, 2006, p. 102).

³⁰ Jennifer Kumiega, *Jerzy Grotowski*, cit., p. 67. Si tratta di una dichiarazione del 1973.

mento – fino ad includere tutta la Bibbia – furono introdotti brani tratti da *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij e da scritti di T.S. Eliot e di Simone Weil³¹.

Indubbiamente il documento più importante per conoscere nei dettagli e dall'interno le vicissitudini dei tre anni del processo creativo per *Apocalypsis cum figuris* è un testo di Grotowski del 1969-70, quindi di poco successivo al debutto ufficiale. Si tratta, come al solito, della trascrizione (in questo caso a cura di Leszek Kolankiewicz) di alcuni discorsi del regista polacco riguardo appunto a questo spettacolo.

Molto interessanti risultano, in particolare, le pagine finali di questo testo, riguardanti gli ultimi mesi di lavoro, fra il debutto ufficioso, nel luglio 1968, e la prima del febbraio successivo, quando, al ritorno da un viaggio, Grotowski si trovò di fronte a un qualcosa che durava complessivamente una giornata! A questo punto si trattava di ricavare sessanta minuti di spettacolo da un materiale di circa ventiquattro ore. Ascoltiamo il racconto del regista:

Quando da una cosa di ventiquattro ore se ne fa una di un'ora, si ha l'impressione di una forma molto nitida. Naturalmente si tratta di un problema assai difficile, poiché abbastanza sovente, nel corso di un'operazione del genere, qualcosa muore. Bisogna procedere gradualmente, lentamente, a piccoli frammenti, poi trasporre qualcosa, trovare nuove connessioni con la fonte e continuare, a poco a poco. *È un lavoro molto faticoso. L'essenziale è non perdere in esso la vita. In questi momenti invidiavo i registi cinematografici: hanno la pellicola, possono tagliare. Mentre qui c'è il tessuto vivo.*

Il periodo che seguì è stato forse il più interessante. [...] Per tutto il gruppo è stato il periodo in cui abbiamo toccato qualcosa di essenziale: la consapevolezza che in questo spettacolo non c'era la possibilità di celarsi, di ingannare, neppure inconsciamente. [...] *In tale prospettiva Apocalypsis è il più difficile dei nostri spettacoli. È il più disarmato e inerme e, per tale motivo, il più essenziale nella sua interezza.* Sempre sospeso sull'abisso, sempre pronto a cadere, sempre esigente da ognuno l'onestà. Se uno qualsiasi ricusa l'onestà, sia pure per un istante, tutto crolla. [...] La rinuncia [a fingere]. Credo che sia stato l'unico tema del nostro lavoro su *Apocalypsis cum figuris*. Fonte di questo lavoro è stata la creazione degli attori. *Ritengo che in nessuno dei nostri spettacoli la creazione sia stata così evidente. Sono stati tre anni di lotta. Se, durante il lavoro, nasceva un conflitto fra il processo creativo di qualcuno dei miei colleghi, da un lato, e l'ordine dell'insieme, la struttura o l'ordine del montaggio, dall'altro, davo sempre la priorità al processo.* Non ho mai tagliato quello che era realmente il processo, neppure quando non vedevo sul momento un legame con l'insieme. Cercavamo testardamente negli «schizzi», nelle improvvisa-

³¹ *Ibidem.*

zioni, negli «studi». [...] Quello che ne è emerso è una sorta di rappresentazione dell'umanità, come se queste sei persone rappresentassero il genere umano. [...] Qual è stato il mio ruolo in tutto questo? Il paradosso sta nel fatto che, per me, si tratta dello spettacolo più personale³².

Il modo in cui *Apocalypsis* era nato, in bilico fra spettacolo e suo superamento, non segnò soltanto il lungo e sofferto processo di elaborazione ma anche la sua esistenza successiva al debutto ufficiale. Ascoltiamo in proposito la testimonianza di Stanislaw Scierski (Giovanni nello spettacolo) in un'intervista del 1974:

Tutto quel lavoro fu per me un'esperienza tanto esaltante quanto drammatica, perché portava con sé il sentimento di quella particolare comunità in cui la vicinanza del compagno si caricava di un'inattesa speranza e forza che in alcun modo avrei potuto apparentare con la teatralità, nemmeno con quella intesa nel modo più onesto possibile, e nemmeno con un'esperienza artistica³³.

Negli oltre dieci anni di vita che ebbe, *Apocalypsis* cambiò molte volte, almeno tre ufficialmente come abbiamo visto, sempre registrando – da sismografo sensibilissimo – i mutamenti che tumultuosamente intervenivano nella vita del Teatr Laboratorium, e nei rapporti fra i suoi membri (compresi i nuovi arrivati, la generazione del parateatro), durante gli anni Settanta. E non è certo un caso se le successive trasformazioni di *Apocalypsis* – come ci informa la Kumiega – andarono tutte nella direzione di una progressiva «presa di distanza dalla dimensione estetica e teatrale»: dalla eliminazione delle panche per il pubblico, in cerca di una maggiore prossimità fra attore e spettatore e degli spettatori tra loro (a questi ultimi si propose persino, in rari casi, la sfida della partecipazione, per altro mai raccolta a quanto si sa), alla

³² Jerzy Grotowski, *Sulla genesi di Apocalypsis*, in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen, con uno scritto di Eugenio Barba (2001)*, Firenze, La casa Usher, 2007, pp. 175-177 (corsivi miei). Fondamentale, anche se qui non se ne parla, è ricordare che il 1968 fu, per Grotowski, personalmente, e per tutto il Teatr Laboratorium, un anno molto duro: il regime polacco lanciò una furiosa campagna antisemita, che prese di mira in particolare Flaszen; Grotowski aveva paura di essere arrestato; inoltre i suoi disturbi renali peggiorarono e il padre, che non aveva più visto dall'infanzia, morì lontano, in Paraguay, proprio in quel periodo (cfr. Ludwik Flaszen, *Apocalisse '68*, in *Grotowski & Company*, cit., pp. 293-301).

³³ Cfr. Zbigniew Osiniński, *Jerzy Grotowski e il suo laboratorio. Dagli spettacoli a L'arte come veicolo*, Roma, Bulzoni, 2011, p. 205.

rinuncia da parte degli attori «ad ogni connotazione legata al costume»³⁴.

Il processo creativo dell'attore all'Odin Teatret: partitura e sottopartitura

Le prove di uno spettacolo dell'Odin Teatret, almeno dagli anni Ottanta in avanti, prendono di solito molto tempo, anche perché i periodi che possono essere dedicati alle prove collettive vere e proprie sono pochi e vanno strappati con le unghie alle altre attività del gruppo, il quale per sopravvivere deve viaggiare nove mesi all'anno e fare anche numerose altre attività in loco a Holstebro e dintorni.

Per ovviare a questa difficoltà da molti anni la preparazione di uno spettacolo dell'Odin prevede un lavoro che si sviluppa su almeno *tre piani diversi*:

- il *lavoro individuale del regista*, che sceglie temi, individua testi, stabilisce titoli provvisori, commissiona materiali agli attori, pensa alla scenografia, o meglio all'organizzazione dello spazio scenico, etc.;
- il *lavoro individuale degli attori*, ciascuno dei quali – seguendo le indicazioni del regista ma anche autonomamente, sulla base degli stimoli che ha ricevuto durante gli incontri collettivi – per mesi e mesi può impegnarsi da solo (ma anche con altri colleghi, più raramente) a elaborare materiali, cioè partiture fisiche e vocali, che porterà al regista e alle prove vere e proprie;
- le *prove vere e proprie*, collettive, nel corso delle quali viene sottoposto a verifica, vaglio e trasformazione anche spietati quanto elaborato ai primi due livelli e soprattutto al secondo, dagli attori.

A questi tre livelli, aggiungerei almeno la «stretta» finale (che può a volte anch'essa venire suddivisa in più momenti, per necessità o per dubbi e insoddisfazioni): è la prova del fuoco e può diventare anche un gioco al massacro, almeno dal punto di vista dell'attore, che a volte si vede distruggere o stravolgere in poche ore un materiale al quale ha lavorato, da solo o con altri, per mesi o addirittura per anni. Nella stretta finale può cambiare tutto a volte, compresi il titolo e l'argomento dello

³⁴ Jennifer Kumiega, *Jerzy Grotowski*, cit., pp. 77-79.

spettacolo; scompaiono alcuni personaggi o figure e ne appaiono altri, cadono certi temi e ne emergono degli altri. Questo modo di lavorare è esemplificato in maniera molto chiara soprattutto dagli ultimi due spettacoli collettivi: *Il Sogno di Andersen*, del 2004, e *La vita cronica*, del 2011³⁵.

In questo caos apparente c'è tuttavia una *logica* e forse anche un *metodo*: il materiale preparato dagli attori (individualmente, a coppie o collettivamente) non ha un significato fisso, preventivo, anche se naturalmente nasce sulla base di improvvisazioni riguardanti temi e motivi offerti in genere dal regista ma che, a loro volta, possono nascondere *sottopartiture* personali e segrete. Indipendentemente dall'intenzione o tema di partenza, le improvvisazioni degli attori dell'Odin – fissate in precise e ripetibili partiture – non sono altro che materiale interamente plasmabile nelle mani del regista e piegabile quindi a veicolare contenuti, temi, intenzioni, significati del tutto indipendenti da quelli originali delle improvvisazioni stesse.

In fondo, il modo di lavorare di Barba sulle improvvisazioni degli attori non è lontano dal modo in cui il regista cinematografico lavora sulla pellicola girata, tagliando e rimontando liberamente. Infatti, come nel cinema non sono le singole immagini a produrre significati ma è il loro accostamento ad altre immagini (com'è noto, si tratta del principio del montaggio teorizzato da Ejzenštejn), lo stesso accade per le azioni fisiche e vocali degli attori: sezionate, ritoccate, ricomposte, esattamente come spezzoni di pellicola, anche se la cosa è infinitamente più delicata e complessa, come ricordava in precedenza Grotowski, perché il regista teatrale ha a che fare con il «tessuto vivo».

Quella che può sembrare un'*eccezione*, frutto del caso o della necessità, e cioè che un'improvvisazione nata da certi temi o immagini vada poi ad essere utilizzata per tutt'altro, all'Odin diventa una *regola*, una *buona* regola. Barba l'ha teorizzata come «ubiquità» dell'attore. Questi – scrive Barba –

³⁵ Cfr. «*Andersens drøm*» (*Il sogno di Andersen*): programma (con interventi di Eugenio Barba, Torgeir Wethal, Kai Bredholt, Julia Varley, Luca Ruzza, Fabio Butera, Jørgen Anton, Thomas Bredsdorff, Ferdinando Taviani), «Teatro e Storia», 25, 2004. Particolarmente interessanti risultano, rispetto alle vicissitudini del processo creativo, gli interventi di Torgeir Wethal (*Alla ricerca di specchi danneggiati*) e Julia Varley (*La sorella di Shahrazad*). Si veda anche la brochure per *La vita cronica*, in particolare gli interventi di Julia Varley, *La nascita di Nikita: protesta e spreco*, e di Roberta Careri, *La nostra vita cronica*.

Non può che essere *ubiquo*, altrimenti offre solo un'ovvia esposizione di sé, delle parole d'un autore, delle intenzioni d'un regista o delle partiture d'un coreografo o di una tradizione³⁶.

A questo scopo, egli ha bisogno di «punti di appoggio segreti, sottopartiture, sentieri nascosti che conducono all'ubiquità»³⁷.

In particolare, la *sottopartitura*, fornendogli punti d'appoggio invisibili, serve all'attore per impedirgli di pensare «in maniera lineare», per far sì che «l'azione non sia ovvia ma mantenga una certa ambiguità»³⁸.

Naturalmente pure il regista deve godere di una sua ubiquità e se ne avvale anche cinicamente «ai danni» dell'attore ma sempre – almeno in teoria – a vantaggio dello spettacolo³⁹.

Il teatro senza spettacolo, ovvero il processo senza il prodotto

Come abbiamo sottolineato fin dall'inizio, nel corso del Novecento si fa largo l'idea che il processo creativo, ovvero le prove, non siano soltanto la tappa obbligata per la confezione di uno spettacolo ma possano diventare qualcosa di più e di diverso: un momento di ricerca, di sperimentazione, un'esperienza non soltanto artistica ma anche umana, esistenziale, basata sulla relazione regista-attore e attore-attore, e avente un valore in sé, anche indipendentemente dal risultato spettacolare. Siamo alle *prove-non-del-tutto-per-lo-spettacolo* di cui parla Grotowski, sempre nella postfazione al primo libro di Thomas Richards: qualcosa che già l'ultimo Stanislavskij aveva intravisto (quando lavorava al *Tartufo* senza preoccuparsi più di andare in scena) e che soprattutto non fa altro che portare alle estreme conseguenze la nozione stanislavskiana del lavoro dell'attore su di sé, trasformandola in un fine e non più soltanto in un mezzo e, viceversa, piegando a mezzo quanto è normalmente l'obiettivo del lavoro dell'attore, cioè lo spettacolo, l'opera performativa.

Se ne potrebbe parlare anche in termini di «deriva del processo creativo», parafrasando quella «deriva degli esercizi» che Barba ha in-

³⁶ Eugenio Barba, *La canoa di carta*, cit., p. 177.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Roberta Carreri, *La dinamica degli equivalenti fisici*, intervista con Lluís Massgrau, in *Drammaturgia dell'attore*, a cura di Marco De Marinis, Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro, 1997, p. 194. Sui rapporti fra partitura e sottopartitura nel processo creativo all'Odin Teatret, cfr. anche il mio *Il teatro dell'altro*, cit., pp. 73-79.

³⁹ Cfr. Eugenio Barba, *Brucciare la casa. Origini di un regista*, cit.

dividuato (ne *La canoa di carta*) come uno dei tratti distintivi del teatro novecentesco dei maestri, dei registi-pedagoghi.

È quanto accade – come sappiamo – nell’ultima fase della ricerca post-teatrale di Grotowski: l’Arte come veicolo (1986-1999). Nell’Arte come veicolo infatti ricompaiono delle opere performative, le Azioni, che somigliano in tutto e per tutto a degli spettacoli ma non sono degli spettacoli perché non nascono per produrre degli effetti in chi le guarderà, gli spettatori, ma in coloro che le eseguono, i performer, e quindi costituiscono sottoprodotti o ricadute, o comunque momenti, del lavoro su di sé.

Grotowski individua la differenza fra uno spettacolo e un opus performativo dell’Arte come veicolo nella sede del montaggio:

Nello spettacolo la sede del montaggio è nello spettatore; nell’arte come veicolo la sede del montaggio è negli *attuanti*, negli artisti che agiscono⁴⁰.

Ciò significa che queste Azioni hanno lo scopo di far fare delle esperienze ai performer, esperienze che Grotowski definisce in termini di «verticalità» e Richards di «azione interiore», e consistenti in ogni caso nello sperimentare trasformazioni di energia ovvero di stati percettivi e di coscienza, dal pesante, basso, al leggero, alto, e viceversa, come in un ascensore primitivo.

Che tutto questo poi possa servire *anche* a un lavoro artistico di qualità in senso più tradizionale lo dimostrano gli sviluppi successivi del Workcenter di Pontedera, dopo la scomparsa del maestro, e in particolare le produzioni delle due équipes che esso ospita dal 2007: il progetto Ginsberg e il recente *The Hidden Sayings* dell’Open Program, guidato da Mario Biagini, e *The Living Room* del Focused Research Team in Art as Vehicle, guidato da Thomas Richards⁴¹.

Il processo creativo oggi, nel teatro del XXI secolo

A conclusione di questa ampia panoramica dovremmo chiederci che ne è del processo creativo oggi, nel teatro di questi anni, qualifica-

⁴⁰ Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale all’arte come veicolo*, cit., p. 98.

⁴¹ In proposito, cfr. almeno *I sensi di un teatro. Sette testimonianze sul Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Catania, Bonanno, 2011; *Jerzy Grotowski. L’eredità vivente*, a cura di Antonio Attisani, Torino, Accademia University Press, 2012 (soprattutto l’intervento di Mario Biagini: *L’humain en action au Workcenter*); e, per quanto mi riguarda, *Il teatro dell’altro*, cit., in particolare il capitolo «Contro la distanza», pp. 214-227.

bile in tanti modi ma sempre con l'inevitabile prefisso del post: post-novecentesco, postdrammatico, postregistico etc.

Naturalmente, visto che ho cominciato sottolineando il legame molto stretto che esiste tra il fenomeno novecentesco della crescente importanza del processo creativo e la nascita della regia, anch'esso fenomeno tipicamente novecentesco, c'è da chiedersi che cosa accade al processo nel momento in cui – nella seconda metà del secolo scorso – la regia teatrale sembra subire una metamorfosi che per certi aspetti assomiglia a un declino, a una crisi o almeno a un indebolimento.

C'è da dire subito, a questo proposito, che di crisi o superamento della regia si parla ormai da tempo ma in realtà a essere in crisi o a declinare non è tanto la regia quanto semmai il regista, cioè la figura del creatore unico e assoluto dello spettacolo. Così come nella danza, non è tanto la coreografia a essere andata in crisi ma piuttosto il ruolo forte del coreografo.

Se forse è eccessivo parlare di detronizzazione del regista (con un gioco di parole che per altro funziona appieno solo in italiano)⁴², in ogni caso, è evidente che ci troviamo di fronte a un fenomeno sempre più diffuso di cessione di sovranità, insomma di potere, da parte del regista in favore dell'attore (secondo una direttrice che in realtà – lo abbiamo visto – attraversa tutto il XX secolo dei maestri), da un lato, mentre, dall'altro, assistiamo, soprattutto nei gruppi delle ultime generazioni, alla proposta di un regista collettivo, o «team di regia» (per esempio, nei Rimini Protokoll), o di un regista a rotazione, e comunque, molto spesso, a una meno rigida divisione di ruoli⁴³. Questo fenomeno accentua la tendenza già novecentesca del regista maieuta a porsi come un «artista plurale» (formula del compianto Paolo Rosa, storico animatore di Studio Azzurro), che fa dell'apertura, della collaborazione, della mediazione, le caratteristiche maggiori del suo ruolo, in un processo creativo a responsabilità collettiva, anche quando permanga la divisione dei ruoli: si veda, ad esempio, quanto afferma Tim Etchells, regista dei Forced Entertainment, a proposito del suo modo di lavorare con i cinque performer di cui dispone stabilmente⁴⁴. Qualcuno ha parlato anche, in proposito, di «regista emancipato», citando Philippe Rancière⁴⁵.

⁴² Cfr. in proposito, Annalisa Sacchi, *Il posto del re. Estetiche della regia teatrale nel modernismo e nel contemporaneo*, Roma, Bulzoni, 2012.

⁴³ Cfr., in proposito, anche per quel che segue, l'utilissima panoramica offerta dal numero doppio di «Biblioteca Teatrale» (91-92, 2009 [in realtà 2012]) a cura di Aleksandra Jovičević e Annalisa Sacchi: *I modi della regia nel nuovo millennio*.

⁴⁴ Marco Pustianaz, *Essere regista significa non essere parte dello spettacolo. Intervista a Tim Etchells (Forced Entertainment)*, in *I modi della regia nel nuovo mil-*

Per quanto riguarda il nostro oggetto, va subito aggiunto che in questa regia debole, orizzontale, collettiva etc., chiamata anche «teatro senza il regista», o «teatro post-registico», si impone una concezione del processo creativo come qualcosa di assolutamente unico, «un percorso non prevedibile né pianificabile» a priori, anche a causa del ruolo che in esso può giocare l'improvvisazione⁴⁶.

All'interno di questa rinnovata e intensificata centralità e primarietà del processo, oggi assistiamo anche a un rilancio su basi nuove del workshop, o laboratorio⁴⁷. È quanto sottolinea Aleksandra Jovičević:

Eredità dell'avanguardia euro-americana degli anni Sessanta, il workshop offre diverse possibilità al di fuori della produzione teatrale classica. Possibilità come la ricerca, lo scambio di lavoro e idee, così come una certa attenzione al processo piuttosto che alla produzione teatrale. *Ma, mentre nel corso degli anni Settanta esso serviva principalmente come uno strumento di comunicazione e di educazione fuori dall'accademia regolare e dai teatri, e aveva un ruolo secondario rispetto alla produzione, oggi il workshop è diventato se non la più utilizzata, certamente la più apprezzata pratica di molte compagnie che presentano il loro lavoro in forma di workshop o di work-in-progress.* Il lavoro non è mai considerato completo, neanche quando raggiunge il suo pubblico: al contrario, esso diventa un'opera d'arte aperta (si veda il lavoro di Studio Azzurro, Rimini Protokoll, Forced Entertainment e Árpád Schilling)⁴⁸.

Non a caso, frequente è oggi il fatto di lavorare creativamente avendo come unità di misura il *ciclo performativo* piuttosto che il singolo spettacolo: basti pensare a *Tragedia Endogonia*, della Societas Raffaello Sanzio, e ai suoi 11 episodi, creati in un processo quasi indifferenziato lungo tre anni, fra 2002 e 2004, con la partecipazione di nove diversi teatri europei.

È molto interessante che, anche laddove resti o sia addirittura rilanciata un'idea forte di regia e di regista (da Bob Wilson a Romeo Castellucci, da Jan Fabre a Pippo Delbono, a Thomas Ostermeier, gli esempi non mancano), per giunta legata spesso a una concezione eminentemente

lennio, cit., pp. 165-167.

⁴⁵ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008.

⁴⁶ Valentina Valentini, *La regia nel secondo Novecento: aporie e discontinuità*, in *I modi della regia nel nuovo millennio*, cit., p. 71.

⁴⁷ Sull'importanza di questo fenomeno nel teatro del Novecento il libro di riferimento è ormai Mirella Schino, *Alchimisti della scena. Teatri laboratorio nel Novecento europeo*, Roma-Bari, Laterza, 2009, di cui esiste anche una versione in inglese.

⁴⁸ Aleksandra Jovičević, *Nuove prassi della regia nel teatro contemporaneo e nelle arti performative: Estetica o Inestetica*, in *I modi della regia nel nuovo millennio*, cit., p. 43 (corsivi miei).

individuale e solitaria della creazione artistica, la centralità del processo venga ugualmente ribadita, in opposizione alla concezione della regia demiurgica classica basata su di un progetto forte e rigidamente predefinito, che indica una direzione ben precisa fin dall'inizio, sia o no al servizio di un'idea o di un'ideologia da veicolare.

Insomma, l'opposizione chiave diventa qui *processo vs progetto*. Lo dice chiaramente uno dei super-registi di oggi, Romeo Castellucci:

L'idea si forma solo in seguito; probabilmente all'inizio esiste solo una forma di intuizione oscura, un bagliore a bassa definizione. Per questa ragione non posso definire il mio lavoro come lo sviluppo di un progetto. Il progetto, per definizione, crea una mappatura, prepara una strada da A verso B in un procedimento cartografico. La coerenza è sempre giusta: questo è il suo problema⁴⁹.

Castellucci ha parlato più volte del suo processo di lavoro solitario all'inizio di una nuova creazione, con i quaderni che per mesi si riempiono di annotazioni di ogni tipo, spesso senza alcun nesso con lo spettacolo. Poi, a un certo punto, momento chiave, emerge un titolo e questo titolo comincia a funzionare da primo filtro delle immagini e dei temi fin qui accumulati caoticamente. E poi arriva il tempo delle prove, che opereranno la scelta definitiva:

La maggioranza degli appunti che ho, anche quelli più finalizzati a un'azione, sono da buttare via nell'ordine del 90/95%, ragione per cui molti lavori all'inizio delle prove durano cinque, sei ore per poi arrivare a un'ora o 45 minuti⁵⁰....

In conclusione: ritorno agli studi teatrali

Ho iniziato la mia esposizione sottolineando la centralità del processo creativo negli studi teatrali attuali; di più, ho sostenuto che negli studi teatrali attuali, almeno nei loro settori più avanzati, su entrambe le sponde dell'Atlantico, il teatro è sempre più concepito e studiato da un punto di vista processuale, come un insieme intrecciato di processi, produttivi e ricettivi.

Voglio chiudere facendo riferimento allo schema del «performance process» così come Schechner lo ha elaborato in molti anni di messa a punto della sua Performance Theory e lo ha esposto nel volume *Performance Studies: an Introduction*:

⁴⁹ Annalisa Sacchi, «L'estetica è tutto». *Conversazione con Romeo Castellucci*, in *I modi della regia nel nuovo millennio*, cit., p. 124.

⁵⁰ *Ivi*, p. 126.

Proto-performance:

1. training
2. workshop
3. rehearsal (prove)

Performance

4. warm-up (riscaldamento)
5. public performance
6. events/contexts sustaining the public performance
7. cooldown

Aftermath

8. critical responses
9. archives
10. Memories⁵¹.

È uno schema molto ampio e dettagliato, che potrebbe tuttavia essere ulteriormente precisato e arricchito. Per esempio, nel punto 5 bisognerebbe far posto a quegli aspetti processuali dello spettacolo che vanno sotto il nome di «improvvisazione nella o dentro la partitura» e riguardano il processo personale che ogni sera, ogni volta l'attore deve ri-attivare, pena lo scadimento nella ripetizione meccanica. Così come bisognerebbe fare maggior posto, fra i punti 5 e 6, al pubblico e alla sua esperienza performativa, componente essenziale dell'evento teatrale, essendo ciò che lo rende effettivamente tale e che può garantirgli una durata non effimera, nella mente e nel corpo dello spettatore. E naturalmente anche l'esperienza performativa dello spettatore è un processo, o se si preferisce un insieme di operazioni, di fare e saper-fare, che oggi comincia a essere indagato anche sperimentalmente, grazie all'impulso che viene in tal senso dall'ambito delle neuroscienze⁵².

⁵¹ Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, London-New York, Routledge, 2002, p. 191.

⁵² Cfr. Gabriele Sofia, *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Roma, Bulzoni, 2013.

Lluís Masgrau

LA VISIÓN TEATRAL CIFRADA
EN LA OBRA ESCRITA DE BARBA¹

Desde 1992 hasta la actualidad he estado estrechamente vinculado con Eugenio Barba y el Odin Teatret. La relación empezó con una estada de 6 años en Holstebro (1992-97) durante los cuales trabajé integrado en el grupo. En una fase inicial fui uno de los asistentes de dirección de Eugenio Barba para el espectáculo *Kaosmos*. En una segunda fase me encargué del fondo documental escrito del Odin Teatret, con especial atención a la bibliografía de Eugenio Barba².

Una vez concluido ese período de seis años, presenté una tesis doctoral sobre los fundamentos técnicos del trabajo artístico del Odin Teatret en la Universitat de Barcelona, me integré al staff científico de la ISTA y empecé a trabajar como profesor de Teoría de las artes escénicas en el Institut del Teatre de Barcelona. Mi relación con el Odin Teatret continuó a través de las sesiones de la ISTA, la participación en algunas giras por Latinoamérica y una o dos estadas anuales en Holstebro para seguir desarrollando mi trabajo sobre la bibliografía de Barba.

Mis investigaciones en relación con Eugenio Barba y el Odin Teatret se han concretado en tres líneas de trabajo

- la Antropología Teatral
- la relación del Odin Teatret con el teatro latinoamericano
- la obra escrita de Eugenio Barba.

En este artículo voy a concentrarme en la tercera línea.

¹ GREGA/1: HAR2011-24212/2012-2014.

² En esa época, el Odin Teatret Archives no existía todavía. El teatro poseía un fondo muy amplio de documentación escrita, fotografías, películas y grabaciones sonoras. Pero esa masa documental no estaba organizada propiamente en un archivo. En 2008 Mirella Schino, en colaboración con Francesca Romana Rietti y Valentina Tibaldi, fundó el Odin Teatret Archives y con otras personas inició el proceso que transformó todo el fondo documental del Odin en un archivo organizado según criterios profesionales. (www.odinteatretarchives.com).

Mi interés por la obra escrita de Barba ha sido permanente desde que llegué al Odin Teatret hasta la actualidad. Esa línea de investigación se centró sobre todo en la elaboración de una bibliografía crítica que diera una información exhaustiva y convenientemente estructurada del corpus escrito de Barba (<http://www.odinteatretarchi-ves.com/odinstory/doc-eugenio-barbas-critical-bibliography>). La bibliografía fue elaborada y sucesivamente actualizada en un período que va desde 1992 hasta la actualidad. La bibliografía recoge todos los textos de Barba ordenados cronológicamente según la fecha de redacción y especifica las distintas traducciones de cada texto según su fecha de publicación. Además de esto el documento detalla la procedencia de los materiales que integran los textos individuales y los libros de Barba. De esta forma el lector atento puede reseguir los avatares de la dramaturgia textual de Barba, detectando las numerosas operaciones de montaje y refundición, así como las variaciones entre las distintas publicaciones o traducciones de un mismo texto. Eso permite ver sobre el papel los procesos, las técnicas y el progresivo desarrollo a través del cual Barba ha desarrollado el pensamiento teatral que se refleja en su corpus escrito. La elaboración de la bibliografía también sirvió de base para ir reuniendo los textos de Barba y ordenarlos en vistas a facilitar su consulta en lo que hoy es el archivo del Odin.

Además de la bibliografía esta línea de investigación generó un índice de los conceptos más importantes que aparecen desarrollados en el corpus escrito de Barba, detallando por orden cronológico los textos donde cada concepto aparece explorado (<http://www.odinteatretarchives.com/historiadelodin/doc-indice-conceptual>). Finalmente me encargué del montaje y la edición de dos libros de Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri, 1996 y *Arar el cielo. Diálogos latinoamericanos*, La Habana, Fondo Editorial de Casa de las Américas, 2002³.

La práctica teatral de Barba y el Odin Teatret ha generado una cantidad ingente de estudios, artículos, ensayos y tesis doctorales. Se trata de una bibliografía que contiene un gran abanico de temas, aspectos y perspectivas en el que se refleja la complejidad de la práctica teatral del Odin Teatret. Sin embargo, siempre me ha llamado la atención que esa extensa bibliografía presente un vacío importante: la obra escrita de Barba. Dejando de lado las reseñas ocasionales de sus

³ En el caso de que existan distintas versiones italianas, doy siempre la referencia bibliográfica de la última. Cuando no existe ninguna edición italiana, doy la referencia de la primera publicación del libro.

libros, el corpus escrito de Barba no ha sido tomado en consideración como objeto de estudio en sí mismo. Sólo conozco una excepción, el artículo de Ferdinando Taviani *Premessa cubana. Il 'romanzo che non c'è' e le 'opere scelte' di Eugenio Barba*⁴.

El artículo de Taviani tiene entre otros méritos el de haber sido el primero en subrayar el valor autónomo de la escritura de Barba dentro de su aportación global al teatro. Autónomo no quiere decir que esté separado de las otras facetas o actividades que confluyen en la práctica teatral de Barba; quiere decir más bien que su obra escrita tiene suficiente peso y densidad como para adquirir la categoría de objeto de estudio en sí mismo. Pasa lo mismo con la técnica actoral del Odin, el trueque, la dinámica interna del grupo o la dramaturgia de sus espectáculos. La persistencia de esos aspectos en la práctica teatral del Odin Teatret, así como el grado de coherencia al cual han llegado, les da el valor de un campo susceptible de ser analizado de una forma autónoma.

La obra escrita de Barba tiene un carácter heterogéneo y aparentemente disperso. A nivel formal, su punto de partida son los numerosos textos individuales que ha publicado entre 1962 y la actualidad, 2014. Pero a partir de los años noventa, Barba empieza a elaborar una serie de libros a través de los cuales organiza progresivamente su pensamiento. La mayoría de éstos son antologías de textos publicados anteriormente o libros que funden en su discurso materiales inéditos con materiales ya publicados. De esta forma Barba ha utilizado sus libros más importantes para destilar poco a poco la masa de sus textos individuales.

Algunas de las antologías de Barba tienen un carácter más bien ocasional y ocupan un lugar lateral dentro de su bibliografía. Otros libros, en cambio, tienen un carácter nuclear. Los siete libros de Barba que contienen el núcleo de su pensamiento teatral son: *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropología teatrale*, (escrito en colaboración con Nicola Savarese) Bari, Edizioni di Pagina, 2011; *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri, 1996⁵; *La canoa di carta*, Bologna, Il Mulino, 1993; *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba (1989)*, Milano, Ubulibri, 2004; *Arar el cielo. Diálogos latinoamericanos*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2002; *Brucciare la casa. Origini di un regista*, Milano, Ubulibri, 2009; *La conqui-*

⁴ Publicado en «Teatro e Storia», n. 25, 2005, pp. 117-155.

⁵ Este es el título de la tercera y definitiva versión del libro. La primera se titulaba *The Floating Islands*, Graasten, Drama, 1979 y no se publicó en italiano. La segunda se tituló *Aldilà delle isole galleggianti*, Milano, Ubulibri, 1985.

sta della differenza. Trentanove paesaggi teatrali, Roma, Bulzoni, 2012⁶.

Estos libros marcan un punto de llegada que organiza los temas más importantes de Barba en grandes áreas de reflexión. Analizando cuáles son estas áreas y cómo se relacionan podemos formular la estructura profunda del corpus barbiano y la visión teatral que hay implícita en ella. Éste es el objetivo del artículo.

Cuatro preguntas y tres culturas teatrales

Barba explica a menudo que cualquier hombre o mujer de teatro debe responder, explícita o implícitamente, a cuatro preguntas claves: «dónde» hacer teatro, «por qué», «cómo» y «para quién». Éste es el principal eje que vertebra su obra escrita. Además de éste, existe un segundo eje determinado por el diálogo profesional que Barba ha mantenido con tres grandes culturas teatrales.

La primera es una parte importante de la cultura teatral occidental reciente que él llama la Grande Reforma, retomando el término utilizado por la historiografía polaca. Esta mutación se despliega a lo largo del siglo XX encarnada en una serie de reformadores que reinventaron de una forma muy personal la práctica del teatro. En esa cultura aparecen encuadrados Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Decroux, Artaud, Brecht, Grotowski o el Living Theatre, entre otros.

La segunda gran cultura teatral con la que Barba ha interactuado intensamente es el conjunto de los teatros clásicos asiáticos. Él entró en contacto con esta cultura cuando estaba realizando su aprendizaje con Grotowski. En 1963 Barba viajó a la India y los avatares del viaje le llevaron a Kerala, donde «descubrió» el Kathakali. El diálogo con los teatros clásicos asiáticos recorre de arriba abajo toda la carrera profesional de Barba, desde su aprendizaje hasta la actualidad.

La tercera cultura teatral que ha influenciado poderosamente la identidad profesional de Barba es la del teatro de grupo latinoamericano. En 1976 el Odin Teatret viajó por primera vez a Latinoamérica invitado

⁶ Como complemento al corpus escrito de Barba cabe citar los siguientes libros de sus actrices: Iben Nagel Rasmussen, *Il cavallo cieco. Dialoghi con Eugenio Barba e altri scritti*, a cura di Mirella Schino e Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 2006 y *Den fjerde dor (La cuarta puerta)*, sólo publicado en danés por Nyt Nordisk Forlag Arnold Busch, Copenhague, 2012; Roberta Carreri, *Tracce. Training e storia di un'attrice dell'Odin Teatret* (2007), a cura di Francesca Romana Rietti, Corazzano (PI), Titivillus, 2013; Julia Varley, *Pietre d'acqua. Taccuino di un'attrice dell'Odin Teatret*, Milano, Ubulibri, 2006.

al Festival de Caracas. Ahí Barba anudó lazos de amistad y colaboración con una serie de grupos y artistas teatrales latinoamericanos. Desde entonces hasta la actualidad el diálogo de Barba con personalidades conocidas y anónimas del teatro latinoamericano le ha llevado a interactuar intensamente con tres generaciones de grupos y artistas.

Si analizamos cómo se cruzan los dos ejes en los siete libros antes mencionados obtenemos un contexto que organiza el conjunto. Este contexto no es una estructura rígida, es más bien una estructura profunda que da un sentido implícito a cada libro. Barba no diseñó esta estructura *a priori*. Desembocó en ella a través de una dramaturgia textual orientada a conceptualizar el sentido de las elecciones y experiencias que marcaron profundamente su trayectoria profesional. El resultado es una reflexión que transforma la propia identidad en una poética teatral.

Barba ha respondido a las cuatro preguntas de una manera implícita, a través de su práctica teatral. Pero también de una forma explícita, a través de sus libros más importantes. Y lo ha hecho apoyándose en cada caso en el diálogo con una de las tres culturas teatrales. Evidentemente en la práctica profesional el «dónde», el «por qué», el «cómo» y el «para quién» hacer teatro aparecen fundidos en una realidad orgánica donde no es posible separarlos con claridad. Sin embargo, en el corpus escrito de Barba las cuatro preguntas tienden a ser extrapoladas y pensadas *como si* fueran una realidad en sí misma: cuatro niveles de organización del oficio. Esta forma de proceder le permite focalizar las cuestiones claves de cada nivel y, a partir de ahí, determinar con precisión la función de los cuatro niveles dentro de su visión teatral.

En este sentido, la obra escrita de Barba es un caso singular en el contexto del siglo XX: pocos directores han generado un corpus escrito que sea, a la vez, tan extenso por lo que se refiere al número de textos, tan amplio y detallado por lo que se refiere a las cuestiones que aborda y la profundidad con que lo hace, y tan bien estructurado por lo que se refiere a la coherencia de su pensamiento.

¿Dónde hacer teatro? La importancia del aprendizaje

Barba ha conceptualizado la primera pregunta vinculándola a su aprendizaje. El libro donde explora esta cuestión es *La tierra de cenizas y diamantes. Mi aprendizaje en Polonia seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*. En él explica cómo llegó a Polonia para estudiar teatro en la escuela oficial de Varsovia y cómo, pasada la euforia de los primeros meses, el programa de estudio empezó a causarle una insatisfacción cada vez mayor. Hasta que a

medio curso, en enero de 1962, aceptando una sugerencia de Jerzy Grotowski, decidió abandonar la escuela para convertirse en el ayudante de dirección del joven director polaco. Grotowski tenía veintisiete años y Barba veinticinco. Como es sabido, en aquel momento Grotowski dirigía, junto a Ludwik Flaszen, un pequeño teatro de provincia, el Teatro de las 13 Filas; no era conocido internacionalmente y en Polonia era considerado una figura muy periférica que contaba más bien poco en el contexto de la vida teatral. Barba permaneció con Grotowski del 1962 al 1964, justo el período en el que el director polaco transformó el Teatro de las 13 Filas en un teatro laboratorio.

Un detalle importante que Barba cuenta en el libro es la perplejidad de sus profesores y compañeros en Varsovia ante su decisión de dejar la escuela por el Teatro de las 13 Filas. Les costaba entender que abandonara la centralidad de la escuela más importante de Polonia para irse a la pequeña ciudad de Opole a trabajar con un personaje excéntrico y alejado de los circuitos teatrales importantes. Trabajando con Grotowski, Barba entra en contacto con una manera completamente distinta de pensar y practicar el teatro; descubre una dimensión ética del oficio que luego reencontrará en los textos y la obra de los reformadores del siglo XX.

¿Dónde hacer teatro? En un teatro laboratorio. Este es un concepto que ha obsesionado a Barba hasta la actualidad y sobre el que ha reflexionado mucho. Barba lo vincula con el intento de enraizar el teatro al margen de las lógicas del mercado, creando un contexto donde es posible realizar y pensar el oficio como una investigación indisociable de la dimensión ética.

En la estructura global de la obra escrita de Barba, *La tierra de cenizas y diamantes* sugiere que el aprendizaje es también un nivel del oficio. Barba considera que el aprendizaje hay que realizarlo con un maestro, porque es de esta forma que se convierte en un proceso que va más allá de la mera adquisición de unas bases técnicas. El aprendizaje es visto como un proceso en el que, a través de la técnica, también se incorpora la dimensión ética del oficio. El sentido implícito del libro es que cada cual debería ser capaz de encontrar a su maestro, de hacerse aceptar por él, de convertirlo en superego profesional cuya función es catalizar las propias potencialidades. Dejarse influenciar totalmente por un maestro es la premisa para luego poder personalizar el conocimiento recibido, descubrir la libertad y transformarla en una identidad profesional individual, que se desarrolla a través de un diálogo continuo con el propio origen profesional.

¿Por qué hacer teatro? La búsqueda del sentido personal

El libro donde Barba explora la importancia del sentido personal es *Teatro. Soledad, oficio, revuelta*. A través de un montaje de veintiocho textos individuales el autor reflexiona sobre la motivación que ha galvanizado su trayectoria profesional con el Odin Teatret. En este libro el diálogo con Grotowski se expande a los reformadores teatrales del siglo XX. Barba se refiere a esa cultura teatral con el nombre de «la tradición de los fundadores de tradición» y la lee como una especie de genealogía profesional.

El libro bucea en una corriente subterránea que alimenta las visiones de los grandes reformadores, la corriente del sentido personal. Barba descifra en esta corriente una idea recurrente: negar el sentido establecido del teatro para inyectar en él otros valores que trasciendan su dimensión estética o artística. Si los reformadores negaron la práctica del oficio tal como estaba establecida en su época fue para convertirla en algo más que teatro: acción política, social, espiritual, antropológica, terapéutica o pedagógica en el sentido más amplio de la palabra.

Para Barba la búsqueda de un sentido personal del oficio es lo que permite llevar el teatro más allá de su dimensión artística. Ésta es la idea clave del libro. El teatro es una estrategia para poder vivir de otra forma, con otros valores, en otro contexto. El teatro es el caballo de Troya que permite realizar una actividad reconocida socialmente y al mismo tiempo rechazar los valores establecidos. La práctica teatral es, para Barba, el camino del rechazo. Rechazo del espíritu del tiempo, pero ante todo, rechazo del propio «teatro». Es decir, rechazo de todo lo que la sociedad de la época entiende y engloba bajo la etiqueta «teatro». La actitud ética de negar el sentido establecido del teatro es la premisa indispensable para potenciar y encontrar el sentido personal.

Dentro de la obra escrita de Barba, *Teatro. Soledad, oficio, revuelta* es una especie de autobiografía profesional que intenta recrear sobre el papel la propia búsqueda del sentido. A través de múltiples metáforas, el libro apunta constantemente a la realidad esencial de un teatro hecho para trascenderse a sí mismo. Este es el hilo rojo que cose el libro: la tensión entre el teatro y todo aquello que lo trasciende. Para el director del Odin el teatro como bien cultural o realidad artística no se justifica a sí mismo. Es una realidad que sólo vale si somos capaces de revitalizarla colocando en su corazón motivaciones muy personales. Entonces, la operación de buscar el sentido personal y de rellenar la cáscara del teatro transformándolo en algo más, es también un nivel del oficio.

¿Cómo hacer teatro? La construcción de la técnica

En la obra escrita de Barba la construcción de la técnica se desdobra en dos ámbitos: la técnica del actor y la técnica del director relativa a la composición global del espectáculo.

Los dos libros donde él conceptualiza su construcción de la técnica actoral son *La canoa de papel* y *El arte secreto del actor* (el segundo, escrito en colaboración con Nicola Savarese y con la inclusión de textos de otros autores). Para analizar este nivel del oficio Barba se apoya en el diálogo con los teatros clásicos asiáticos. Este diálogo se profundizó mucho a partir de 1980 con la creación de la ISTA (International School of Theatre Anthropology) y la propia Antropología Teatral como una disciplina de estudio orientada a formular los principios pre-expresivos de la presencia escénica. Los teatros clásicos asiáticos fueron fundamentales como punto de partida para formular estos principios. Posteriormente, Barba amplió ese diálogo incluyendo en él las principales técnicas performativas de Europa y Norteamérica, o la danza afro-brasileña de los orixás.

En 1980, cuando Barba empezó a desarrollar la Antropología Teatral, el Odin ya era un grupo reconocido internacionalmente con 16 años de experiencia profesional. Sus actores veteranos habían recorrido un largo proceso de trabajo que desembocó en una notable capacidad técnica. La pregunta *¿cómo hacer teatro?* ya había sido respondida de una manera implícita, desde la práctica. Los teatros clásicos asiáticos no enseñaron a Barba y sus actores cómo hacer teatro. Pero fueron fundamentales para conceptualizar qué aprende un actor cuando incorpora una técnica.

A través de la Antropología Teatral Barba ha desplegado un análisis del saber performativo pensado en categoría de principios y no de reglas. Este cambio de foco permite, tal como dice Barba, «aprender a aprender». Este es el fundamento de la técnica actoral tal como la ha desarrollado el Odin Teatret. Es una visión que ha permitido a cada actor crear su propio *training* y su propia dramaturgia actoral dentro del grupo. De esta forma, el contexto del Odin Teatret ha generado una práctica actoral que no es monolítica; más bien nace de la tensión dialéctica entre lo uno y lo múltiple. Su principal característica es la polaridad dinámica entre el substrato del saber actoral y las muchas maneras de aplicarlo, entre unas bases comunes y unos métodos individuales, entre la unidad de principios y la diversidad de procesos, entre unos puntos de partida homogéneos y unos puntos de llegada heterogéneos.

El libro donde Barba ha expuesto su visión de la técnica del

director es *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Desarrollando una compleja reflexión sobre la dramaturgia, Barba expone su particular manera de organizar el proceso creativo de un espectáculo. Se trata de entrelazar la dramaturgia de los actores, la dramaturgia del director y la dramaturgia de los espectadores. El director del Odin Teatret formula una serie de principios y lógicas pragmáticas orientadas a convertir el espectáculo en un «ritual vacío». Con esa idea Barba intenta evitar la construcción de un espectáculo que tenga un sentido claro, unívoco, que deberían entender y captar todos los espectadores. Pero también se trata de evitar lo contrario, que el espectáculo se disperse y acabe diluyéndose en una manifestación carente de sentido. El espectáculo adquiere el valor de un ritual porque ha sido cuidadosamente construido para fijar un montaje de acciones y materiales. Y ese ritual está «vacío» porque responde al objetivo de crear una potencialidad de sentido lo más amplia posible. Cada actor, el propio director y cada uno de los espectadores deberían hallar en el espectáculo las herramientas y los estímulos necesarios para construir o descubrir un sentido personal, íntimo e intransferible. El espectáculo, entonces, se convierte en una realidad objetiva a través de la cual cada uno puede dialogar con esa subjetividad profunda a la que Barba se refiere a menudo con la expresión «aquella parte de nosotros que vive en exilio».

Dentro de su poética teatral Barba otorga a la técnica la función de una premisa o un catalizador. No es lo esencial, pero es indispensable para plasmar las motivaciones personales en acciones reales. Sin el dominio de la técnica las motivaciones personales pueden convertirse muy fácilmente en una retórica inoperante y con tendencia al solipsismo. Al pensar la construcción de la técnica (del actor y del director) en categorías de principios, Barba la convierte en una herramienta eficaz y sólida para materializar los propios porqués. De este modo la técnica puede trascender el plano de la habilidad artística para convertirse en la praxis de una ética.

¿Para quién hacer teatro? La conquista del valor

Sin unas motivaciones personales fuertes, que a menudo son difíciles de descifrar, no es posible trascender el teatro. Pero si uno no es capaz de concretar sus motivaciones personales en espectáculos eficaces para dialogar con los espectadores, el sentido personal del oficio se vuelve irreconocibles para los demás. La complementariedad del sentido personal y la técnica es lo que crea el cuarto nivel del oficio, tal vez el más enigmático: el valor.

Cuando el sentido personal de una práctica teatral puede ser reconocido y compartido por otras personas se convierte en un valor. Entonces, para algunos espectadores esa práctica adquiere un extraño magnetismo que va más allá de la belleza o el poder expresivo del espectáculo.

Si el sentido personal del oficio se dirime en su capacidad de satisfacer las necesidades profundas de los hombres y mujeres que hacen teatro, el valor del oficio se dirime en su capacidad de conectar con las necesidades profundas de los espectadores. El valor de un teatro no lo deciden las personas que lo hacen; es un intangible que le otorgan los espectadores cuando perciben en esa práctica teatral una ética que reconocen y en la que se reconocen. Para Barba el valor de un teatro no tiene que ver con la originalidad o la perfección estética, sino con su capacidad de nutrir la lucha, las aspiraciones y las obsesiones de los espectadores.

Pero en la práctica del oficio, ¿cómo se conquista el valor?

El libro donde Barba ha explorado y explicado su propia conquista del valor es *Arar el cielo. Diálogos latinoamericanos*. En el nivel del valor, la obra de Barba contiene dos conceptos fundamentales. El primero es el concepto de «espectador». El director del Odin siempre ha rechazado la categoría abstracta de «público» para centrarse en la individualidad del espectador. El público es un grupo anónimo y sin rostro. El espectador es una persona con una biografía específica que acude a ver el espectáculo. Para proteger la relación personal con el espectador el Odin Teatret siempre ha intentado construir una relación de proximidad con él, por ejemplo limitando el aforo de sus espectáculos. Otra forma de potenciar la individualidad del espectador es la técnica dramaturgica de Barba cuya finalidad es, como hemos visto, convertir el espectáculo en un ritual capaz de susurrar algo íntimo al oído de cada persona. Estas estrategias responden a la necesidad vital de encontrar los «propios» espectadores; aquellos que, a su vez, reconocen el Odin como «su» teatro.

Aquí aparece el segundo concepto clave que Barba relaciona con la conquista del valor: lo que él llama el «pueblo secreto». Con esa formulación se refiere al núcleo de espectadores que se identifican con el Odin Teatret porque reconocen en su manera de practicar el oficio unos valores en los que creen profundamente. Es así cómo un teatro puede volverse necesario para un puñado de espectadores y conquistar, en consecuencia, un valor preciso.

El estrato más profundo de la poética teatral de Barba consiste en transformar el teatro en una patria invisible donde es posible tejer

relaciones humanas profundas. Él se refiere al «pueblo secreto» del Odin Teatret con algunas metáforas: «aquellos que no pertenecen al mundo en el cual viven», «campesinos que cultivan semillas de disidencia», «fabricantes de sombras indelebles», «caballeros con espadas de agua», «guerrilleros de la obstinación».

La cuestión del valor aparece conceptualizada en la obra de Barba cada vez con más intensidad en los textos del siglo XXI. Y es la clave que explica por qué, a partir de un determinado momento, sus textos tienden a adoptar la forma de una carta abierta dirigida a una persona concreta o a un grupo de personas.

Al explorar el nivel del valor, la cultura teatral que ha sido más decisiva para Barba es el teatro de grupo latinoamericano. Se ha reflexionado mucho sobre la influencia de Barba y el Odin Teatret sobre ese sector del teatro latinoamericano. Pero se ha subrayado mucho menos el efecto de esa cultura teatral sobre Barba y el Odin. Esta influencia ha sido fundamental para conceptualizar la importancia y la función del valor. Barba ha repetido muchas veces que una parte esencial del «pueblo secreto» del Odin Teatret está en América Latina. El diálogo con algunos espectadores y colegas latinoamericanos es precisamente el contexto del libro *Arar el cielo*.

Paradójicamente, en la poética teatral de Barba el valor no es sólo una cuestión que pertenece a los espectadores. Es también un nivel del oficio donde aparecen algunas cuestiones profesionales concretas: ¿Cómo identificar los propios espectadores? ¿Cómo colaborar con ellos en todos los niveles? ¿Cómo profundizar los lazos emotivos que se crean? ¿Cómo dar calidad y continuidad a esos vínculos? ¿Cómo ser leal a ese «pueblo secreto»?

Estas cuestiones explican determinadas actitudes profesionales de Barba y el Odin Teatret. Por ejemplo, su obsesión por dialogar e interactuar con los propios espectadores más allá del contacto fugaz del espectáculo; o la estrategia de poner el propio prestigio internacional al servicio de grupos anónimos y organizaciones teatrales más bien periféricas para fortalecer su posición en el medio en el que trabajan; o contradecir las lógicas comerciales más elementales de un teatro para poder estar presente en determinados contextos o lugares, junto con personas con las cuales tiene un vínculo de simpatía, amistad o solidaridad. Podríamos pensar que estas actitudes profesionales constituyen un altruismo romántico, un derroche improductivo o un idealismo ingenuo que puede poner en peligro la supervivencia del propio teatro. Y sin embargo, es exactamente lo contrario: se trata de una calculada competencia profesional que tiene un objetivo muy preciso: nutrir la

dinámica interna del grupo, la consciencia de su propia responsabilidad y la necesidad de su resistencia.

Cuando se habla del Odin Teatret a menudo surge una pregunta recurrente, ¿cuál es el secreto de su resistencia? En 2014 el Odin Teatret cumple cincuenta años. ¿Cómo puede una pequeña compañía teatral resistir cincuenta años con un núcleo invariable de personas? No hay sólo una razón para explicar la longevidad del Odin Teatret, pero una de sus claves reside en la función del «pueblo secreto». Aglutinar y alimentar ese «pueblo secreto» que dé valor a la propia praxis del oficio es fundamental para resistir. Porque para perdurar en el tiempo, una pequeña compañía no sólo necesita dinero y recursos materiales. Necesita también palpar la consciencia de que ese teatro es necesario para un grupo de espectadores; necesita percibir que la propia acción incumbe a otras personas fuera del grupo; necesita saber que no tiene derecho a abandonar su lucha. La conquista del valor es un nivel del oficio que no es obvio ni reconocible a simple vista. Y sin embargo es esencial para un teatro que quiera trascenderse a sí mismo.

La conquista de la diferencia

La conquista de la diferencia es por el momento el último libro de Barba. La edición italiana, la más completa, es un montaje de treinta y nueve textos del cual emerge una síntesis de su visión teatral. Desde la perspectiva de este artículo lo más relevante del libro es que recorre los cuatro niveles de organización del oficio. No lo hace de una forma lineal, sino a través de un *collage* que intenta mostrar la complejidad global del oficio, tal como lo entiende Barba. En sus anteriores libros el director del Odin Teatret centraba su atención en un nivel del oficio. Por el contrario, el principal tema de *La conquista de la diferencia* es la profunda interrelación de los cuatro niveles que organizan la globalidad de su visión teatral.

La identidad profesional de Barba es la «conquista de la diferencia». Una diferencia que se fraguó a principios de los años sesenta en Opole y dio un gran rodeo por Asia para acabar desembocando en Latinoamérica. Una diferencia que se ha desarrollado a través de una serie de lealtades concéntricas hacia un maestro (Grotowski), una genealogía de antepasados profesionales (los reformadores del siglo XX), los propios actores y el puñado de espectadores que constituyen el «pueblo secreto» del Odin Teatret.

Nicola Savarese

AVVENTURE DI UN DIZIONARIO
NOTE DEDICATE A NANDO TAVIANI,
RACCOLTE CON L'AIUTO DI ANGELO GRECO

Tutto cominciò con una lettera che Eugenio Barba mi spedì nella primavera del 1980, in cui mi spiegava che non poteva dar seguito alla mia richiesta di partecipare alla prima sessione dell'ISTA, la scuola internazionale di antropologia teatrale che sarebbe iniziata a Bonn nell'autunno successivo. Non avrei potuto parteciparvi perché come esponente di un giovane gruppo teatrale (allora ero in un piccolo gruppo) non avevo abbastanza esperienza. E non avevo nessuna ragione di andarci neanche come studioso (ero appena diventato ricercatore universitario) perché i miei studi non erano sufficientemente specialistici per far parte dell'equipe scientifica internazionale di questa scuola che stava per iniziare.

Però, aggiungeva testualmente Barba, poiché le regole esistono per essere infrante, non verrai come Ejzenštejn (avevo girato alcuni video per l'Odin Teatret in Sardegna nel 1975), ma potrai parteciparvi come Cartier-Bresson. Mi dovevo cioè dotare di una macchina fotografica e di un registratore e avrei dovuto prendere immagini di ciò che accadeva nella scuola e seguire tutto il giorno Eugenio registrando i suoi colloqui con i maestri, i registi, gli studiosi e gli attori partecipanti; poi registrare le dimostrazioni di lavoro, le sedute collettive, le classi dei pedagoghi. Insomma tutto ciò che sarebbe avvenuto nel corso di quella prima sessione della scuola.

Nessuno di noi prevedeva che l'ISTA avrebbe avuto, con varie modalità nel corso di venticinque anni, tredici sessioni successive in molti altri paesi, fino al 2005. E io in particolare non immaginavo, nemmeno lontanamente, che non solo avrei seguito *tutte* le sessioni ma che avrei scritto, quasi subito, un libro in collaborazione con Barba – *Un dizionario di antropologia teatrale* – con molte delle foto e dei testi raccolti. Un libro favorito dalle circostanze e, se si vuole, anche fortunato: sebbene più volte edito in numerose lingue (qui alla fine il loro elenco),

tuttora, a più di trent'anni dalla prima edizione, ne viene richiesta ancora la pubblicazione. Le regole esistono per essere infrante? Seguiamo allora l'ordine delle molte infrazioni.

Cosa accadde nella sessione dell'ISTA di Bonn (1-31 ottobre 1980) che durò un mese e poi si spostò per quattro settimane a Holstebro, Oslo e Stoccolma? Barba gettò le basi della disciplina, vennero fuori le parole-chiave dell'antropologia teatrale come *pre-espressività*, *tecniche quotidiane* ed *extra-quotidiane*, i *principi che ritornano...* Eravamo tutti stupiti dai molteplici incastri interculturali e dalle convergenze tra le tecniche di attori di diversa provenienza geografica mai rilevate in precedenza. Alcuni comportamenti comuni a tradizioni teatrali molto diverse tra loro per storia e geografia ci lasciavano a bocca aperta. I maestri chiamati da Barba – Sanjukta Panigrahi (danzatrice Odissi), I Made Pasek Tempo (attore di topeng balinese), Katsuko Azuma (danzatrice di danza giapponese buyo), Lin Chun-Hui (giovane attrice dell'opera cinese) e il suo maestro Tsao Chun-Lin – erano pazienti pedagoghi e molto generosi con i partecipanti della scuola. Forse erano un po' perplessi su tanta curiosità degli occidentali, ma davano spiegazioni decisive sulla preparazione al mestiere e su quali erano stati i passi che avevano fatto «il primo giorno» di apprendistato presso i rispettivi maestri.

Avevamo l'impressione che questi esperti maestri si lasciassero andare per la prima volta a ricordi e a riflessioni molto personali. Forse ci voleva il vecchio video. Ma, come mi diceva sempre Torgeir Wethal, stai per ore di fronte alla gabbia del leone in attesa che mangi un bambino e il fatto succede mentre stai cambiando il nastro o ti sei distratto. Per quanto mi riguarda raccolsi moltissime cassette vocali con tutti i discorsi di Barba, che iniziava alle sei di mattina, quando si riuniva con i registi, fino alla sera dopocena, quando aveva le ultime riunioni con l'equipe scientifica. E registravo tutto quello che diceva, di solito in inglese, francese o spagnolo, compresa la traduzione consecutiva. Registravo anche le conferenze dei maestri e le loro dimostrazioni di lavoro, con le relative domande di Eugenio e i suoi commenti finali. Questo lavoro era spesso ingrato: perché con un registratore con microfono incorporato, si perdevano le domande lontane e le parole dette in lingue totalmente estranee (tra cui giapponese, cinese e balinese). C'era poi spesso un rumore di fondo e la distanza tra i soggetti parlanti era di frequente incolmabile. Non potevo sbobinare subito ore e ore di materiali e presi così l'abitudine di scrivere su ogni cassetta un numero e in un quaderno, accanto al numero, alcuni appunti personali. Inutile dire che, spesso, queste note sommarie furono non tanto la guida alla cas-

setta, ma l'unica memoria disponibile del materiale impraticabile in essa contenuto. «Una tarda sera, nel futuro. La tana di Krapp [...] Sul tavolo, un registratore con microfono e un gran numero di scatole di cartone che contengono bobine di nastri incisi»¹.

All'inizio non fui fortunato neanche con le fotografie. La sede dell'ISTA era una scuola tecnico-scientifica chiusa per le vacanze. Nel cortile c'erano dei prefabbricati che erano diventate le case dei maestri dell'ISTA. I partecipanti dormivano nelle aule al secondo piano. Al terzo alloggiava l'équipe scientifica. Le aule del primo piano furono invece destinate a sale di lavoro dei maestri con i partecipanti. Nei laboratori di chimica avevo ricavato una cucina per i maestri asiatici e l'équipe scientifica che funzionò abbastanza. Tutto necessariamente spartano: non era una villeggiatura e il clima di austerità voluto da Eugenio faceva bene e favoriva il pensiero. Ma che sofferenza per le immagini! Era molto difficile isolare i soggetti. Dentro ogni foto comparivano sempre o una lavagna, o una catasta di sedie e di banchi, ora degli armadi di ferro, ora una lunga fila di attaccapanni, ora un lavandino. E poi dappertutto grandi finestre troppo luminose e l'incubo di giganteschi termosifoni, adatti al rigido clima della Germania ma assolutamente sconvenienti come sfondo di immagini che dovevano avere un minimo di pulizia e di pretesa didattica.

Un po' meglio era la grande palestra destinata alle sedute plenarie di training e alle dimostrazioni di lavoro. Ma anche lì i quadri svedesi, le spalliere, le pertiche e i cesti della pallacanestro davano un'idea di ginnastica che il lavoro artistico, e il training in particolare, non avevano e non dovevano avere per non generare malintesi su una meccanicità ginnica che era invece del tutto assente. Né migliorarono la situazione alcuni grandi tappeti gettati su cesti del basket. Fui più fortunato durante le serate di spettacolo offerte al pubblico di Bonn in un vero teatro: non solo i maestri scintillavano nei loro preziosi costumi tradizionali ma c'era anche una buona illuminazione e gli sfondi neutri o neri erano quasi perfetti. C'era il solito problema del *clack* della reflex; e poi bisognava andare ogni giorno in centro città a far stampare i rullini. Ma, come si dice, tutto non si può avere.

Alla fine di questa prima sessione dell'ISTA mi ritrovai con molte fotografie, specialmente a colori. Il materiale era tanto ma io non ero (e non sono) un fotografo professionista. Avevo perciò molte remore a consegnare a Eugenio quelle fotografie che, tra l'altro, servivano poco

¹ Samuel Beckett, didascalia iniziale tratta da *L'ultimo nastro di Krapp*, 1958.

a fare cartelle di informazione per i giornalisti o per gli studiosi in visita. Come appunti di un diario, una scelta delle foto fatte a Bonn figura nel libro curato da Franco Ruffini: *La scuola degli attori*².

La svolta avvenne nell'ISTA successiva, quella di Volterra del 1981, che durò ben due mesi (5 agosto-7 ottobre) dove ebbi più tempo per fare le foto che volevo. Anche qui il grande problema erano gli sfondi. Abitavamo e lavoravamo in un vecchio convento che era stato un convitto per educande. C'erano grandi spazi collettivi, perfino un teatrino, ma le sale avevano i muri scrostati, orribili pavimenti di grangiola di cemento e soprattutto godevano di poca luce esterna che i bianchi globi accesi non riuscivano a sostituire. C'erano anche qui vecchi termosifoni e alte finestre dappertutto, un'aria un po' cupa e vagamente reclusoria, che confermava in pieno l'ancestrale minaccia che tutti abbiamo ricevuto, almeno una volta nella vita: «Ti mando in collegio!».

Nello stesso tempo gli ampi cortili attigui al verde giardino facevano respirare il gruppo di più di cento partecipanti costretti, oltre ai turni di lavoro fisico e di apprendimento pratico, anche a turni di pulizie di tutti i luoghi personali e collettivi (gabinetti compresi), agli avvicendamenti nelle cucine per preparare i pasti per tutti. Era un grande vanto delle sessioni dell'ISTA quello della sua totale autosufficienza e delle ferme regole date alla vita comunitaria: una prassi che mi rimandava alla disciplina di Monte Verità o del Goetheanum che avevo da poco visitato. Comunque, anche a Volterra, un dettaglio infastidiva spesso le inquadrature: erano le grigie coperte militari usate per far sedere per terra i partecipanti, o per coprire maldestramente le inferriate, i termosifoni e le vecchie porte. Era sempre complicato avere immagini «pulite». Ricordo la grande difficoltà che ebbi quando venne Dario Fo a raccontare dell'improvvisazione slittando presto in un vero e proprio spettacolo. Le luci erano basse, ma le coperte militari, ben riconoscibili dalle righe, sbucavano sempre lì in primo piano accanto allo scatenato Fo.

Però anche in questa sessione dell'ISTA riuscii a fare alcune foto decenti: sia perché molte sedute avvenivano all'aperto, in un giardino con sfondi naturali, sia perché chiesi ai maestri di dedicarmi un po' del loro tempo senza spettatori. Sanjukta Panigrahi per mostrarmi le *mudra* e le pose della danza Orissi indossò un bel sari, mentre Kosuke Nomura, attore di kyogen, venne in jeans e maglietta, come la piccola Jas, danzatrice bambina balinese, favorendo, con le loro dimostrazioni in

² Nicola Savarese, *Diario camera crayon* in *La scuola degli attori. Rapporti dalla prima sessione dell'ISTA*, a cura di Franco Ruffini, Firenze, La casa Usher, 1981, pp. 81-104.

abiti contemporanei, una ricezione più immediata e meno paludata della loro tecnica. La danza delle opposizioni e le tensioni dei loro corpi affioravano molto di più che non col tradizionale costume di scena. La camminata scivolata di Kosuke, senza kimono, mostrava chiaramente le ginocchia leggermente piegate che favoriscono la prontezza del corpo. I piedi di Jas, non coperti dal costume, mostravano l'alluce molto rialzato rispetto alla pianta attaccata alla terra, a testimoniare la sua funzione di tirante della tensione dell'intero corpo.

Pensai che opportune didascalie avrebbero poi sottolineato i dettagli mettendoli in relazione con tutti gli altri. Ingemar Lindh, mimo della scuola di Decroux che era stato invitato all'ISTA, si mise a spiegarmi meticolosamente gli esercizi del *déséquilibre* inventato dal suo maestro e mi promise delle foto (che poi regolarmente mi arrivarono) dello stesso Decroux quando era stato in Svezia. Ingemar si mostrò interessato al mio lavoro e mi fece vedere dei libri d'arte le cui illustrazioni di sculture e pitture lo aiutavano a disegnare pose e movimenti del mimo moderno. Posso dire di aver imparato anche da Ingemar a guardare la storia dell'arte come a un grande deposito di posture, di composizioni e di espressioni di corpi umani. Perciò sono stato felice di dare a Frank Camilleri le nitide foto di Ingemar per il suo libro sul maestro scomparso³.

Quelle di Volterra furono sedute eccezionali che potei fare col cavalletto e con un piccolo motore che, applicato alla macchina fotografica, accentuava l'effetto «Muybridge» delle sequenze. Ma erano sempre sedute brevi che i maestri ed io strappavamo al nostro breve riposo pomeridiano. In complesso le immagini erano disadorne, *artisticamente* poco incisive, tanto che Eugenio chiamò un altro fotografo professionista per le fotografie da distribuire ai giornalisti. Tuttavia fu durante questa sessione di Volterra che mi accorsi quanto in realtà le mie sequenze fossero efficaci per illustrare i nuovi e, in fondo, elementari principi dell'antropologia teatrale. Non avevo con me il mio archivio di immagini ma ero certo di poter trovare molte illustrazioni, di altre epoche e di altri paesi, da accostare alle mie sequenze per mostrare la grande novità: la trasversalità delle tecniche.

Sono sempre stato un amante di «figurine», un coatto delle raccolte di immagini più varie (cartoline, francobolli, etichette, giornali, etc.). Da ragazzo pensavo di essere addirittura un'autorità negli scambi. Da adulto ho continuato a collezionare immagini soltanto con soggetto «teatro», figure sottratte ai giornali e alle riviste, ottenute da scatti perso-

³ Frank Camilleri, *Ingemar Lindh's Stepping Stones*, Holstebro-Malta-Wroclaw, Icarus Publishing House, 2010.

nali, da ritagli stampa, da foto di scena, da fotogrammi di film, da pagine di libri antichi. Mi divertivo anche a catalogare le immagini e a fare schemi tipo *Mnemosyne*, senza sapere nulla di Warburg: niente di paragonabile, solo qualche accostamento riuscito, ipotesi di ricorrenze, puri spunti per qualche sorprendente comparazione. Ricordo al lettore, per doveri di cronaca, che agli inizi degli anni Ottanta il computer era un mezzo rarissimo e ancora privo di internet. I motori di ricerca (di testi e immagini) erano molto in là da venire (arrivarono dal 1998 in poi). Questo non vuol dire che non se ne sentisse l'esigenza. Oggi non si saprebbe nemmeno immaginare un mondo senza questi strumenti, ma allora per la documentazione visiva si usavano le fotocopie, i microfilm o le foto di altre foto: materiali concreti, bisognosi di faldoni e raccoglitori. Era l'epoca del trionfo delle videocassette, di chilometri di nastri e mucchi di scatole. Era il mito della memoria «uno a uno». Ma anche di «ogni trasloco è un cataclisma». Così, questa volta, non avrei commesso l'errore di accumulare una documentazione vasta ma poi inagibile. Mi dovevo fermare non soltanto a *raccogliere* una documentazione ma a *selezionare* subito i materiali raccolti per farli interagire con il mondo pregresso.

L'antropologia teatrale, disciplina nuova e multiculturale, sembrava prestarsi bene al gioco delle domande semplici. Era evidente, perché dichiarato da Barba fin negli intenti, che nell'antropologia teatrale le considerazioni «culturali» su attori e danzatori restavano al di fuori, che a interessare era il solo comportamento in scena del corpo dell'attore, al di là di riflessioni storiche sui teatri, la società, l'organizzazione. Per chi come me proveniva direttamente da studi storici sul teatro ed era abituato a contestualizzare ogni cosa, era uno shock: ma nello stesso tempo apprezzavo quel vento «postmoderno» che accostava forme passate e recenti, come quelle del secolare teatro *nō* avvicinate al Kabuki o al balletto classico. Che i passi della biomeccanica rivelassero affinità sorprendenti con le danze classiche dell'India o con l'Opera di Pechino era una rivelazione che non suscitava imbarazzo ma stimolo a proseguire.

Fu così che, verso la fine della sessione di Volterra, mi venne l'idea di fare un libro con le mie fotografie, un progetto che non sapevo ancora precisare nei risultati ma che mi era chiaro nella direzione da seguire: un libro molto illustrato sull'antropologia teatrale. Su questa base cominciai a fare delle ipotesi: a Volterra non avevo i miei libri e soprattutto non avevo le mie figurine, quindi lavoravo completamente sulla memoria delle illustrazioni della mia raccolta. È molto importante capire questo lavoro mentale perché, ripeto, allora non c'era la possibilità di andare su internet e cliccare una parola e vedere subito una lista

di testi e di immagini da cui pescare ciò che interessa. Tutto questo lavoro avveniva nella mia mente, nei miei ricordi di archivista e di collezionista di figurine.

Fu così che durante l'ultimo periodo della scuola di Volterra feci la proposta di un libro sull'antropologia teatrale, un libro molto illustrato al quale tutti gli studiosi dell'equipe scientifica avrebbero potuto partecipare. L'equipe faceva una breve riunione quotidiana e una settimanale un po' più impegnativa in cui dicevamo a Eugenio quali erano le nostre sensazioni, le nostre riflessioni sul lavoro svolto e suggerivamo spunti per il proseguimento. Non mancavano ipotesi di studi futuri e progetti di ricerche, individuali e collettive. L'antropologia teatrale aveva spalancato un panorama inesplorato, quello delle «tecniche dell'attore», tanto segreto quanto in genere trascurato dalla maggior parte degli studi sul teatro. Come scienziati di laboratorio trascorrevamo giornate intere a seguire il training dei maestri e dei partecipanti, le loro classi e le loro dimostrazioni. Spesso eravamo assaliti dalla fatica – sembra che l'intenso lavoro fisico di un attore induca nello spettatore una sorta di stanchezza analoga – ma bastava che il leone si muovesse soltanto verso le sbarre della gabbia che, anche senza mangiare il bambino, scattasse spesso l'avamposto di una scoperta. Avevo la certezza di trovarmi nel cuore del teatro ed era molto incoraggiante.

Così durante una delle riunioni settimanali tirai fuori l'idea del libro illustrato, che avrebbe messo insieme il lavoro delle mie fotografie di Bonn e Volterra (le serie dedicate alle varie tecniche, le immagini degli spettacoli e le immagini d'archivio da trovare appositamente), i testi che Barba veniva via via elaborando, le analisi che alcuni studiosi ospiti avevano lasciato scritte durante le loro visite. Tutta l'equipe scientifica poi avrebbe potuto unirsi con altri commenti e considerazioni. I miei compagni però rimasero perplessi. La discussione che ne venne fuori portò tutti alle stesse conclusioni: che è molto difficile usare le immagini e che certe cose si possono solo raccontare a parole, naturalmente con un racconto fatto ad hoc. A spiegare perché le immagini sono difficili da gestire nella pedagogia teatrale, fu Fabrizio Cruciani che era un esperto in materia di studi su scuole e laboratori: i libri sulla pedagogia teatrale avevano sempre «raccontato» gli avvenimenti e usato le illustrazioni con parsimonia. Inoltre gli esempi fotografici avrebbero potuto dare un effetto «ricetta», l'indicazione cioè di una prassi da seguire e imitare e non di esempio. Forse non posi bene l'accento sul fatto che le figure sarebbero state anch'esse un «testo» e non un semplice abbellimento del libro. In conclusione, per il mio bene, tutti mi volevano dissuadere. L'unico che non mi scoraggiò, per-

ché per principio non l'ha mai fatto, fu Eugenio il quale disse «No, Nicola. Tu continua, visto che ti senti di farlo. Fai questo lavoro e vediamo alla fine che ne viene fuori». Così tornai da Volterra molto invogliato dall'idea di lavorare con tutte le immagini raccolte.

Mentre mi apprestavo a questo lavoro nell'inverno del 1981 (allora insegnavo all'Università di Lecce), ricevetti una telefonata da Claudio Meldolesi con una proposta: un suo amico lettore d'italiano all'Università di Kyoto cercava un sostituto perché doveva assolutamente rientrare in Italia. «Io ho pensato subito a te – disse Claudio – certo vai lì come insegnante d'italiano, ma in realtà ti troverai in Giappone e potrai vedere spettacoli, incontrare attori e studiare il tuo Oriente come vuoi». Nel giro di qualche mese mi trovai catapultato a Kyoto con un lavoro universitario non troppo impegnativo (insegnavo l'italiano a poche persone, storici dell'arte e studenti che volevano diventare cantanti lirici) e alcuni mesi «liberi» davanti a me.

Portai dall'Italia il materiale dell'ISTA: le fotografie, una parte dell'archivio, qualche libro, ma certo non potevo portare tutta la mia biblioteca. Paradossalmente questa mancanza di fonti mi spinse ad andare nelle biblioteche giapponesi a cercare libri che non potevo leggere ma dei quali potevo vedere le illustrazioni. Il fatto di avere a disposizione un materiale limitato mi aiutò a concentrarmi sul lavoro e a comporre piccole unità di argomenti. Lentamente alcune sezioni del libro prendevano forma. Il soggiorno giapponese – come poi scrisse Georges Banu – aveva trasmesso al libro «una componente sottile». Può darsi: ma allora mi battevo con un compito ben più arduo della grafica, quello di organizzare il materiale in un ordine logico. Bisognava partire da un punto e arrivare a una conclusione, come in tutti i libri. Di solito si divide il materiale in capitoli ma quando cominciai a comporli, emerse il vero problema.

Se parlavo di un argomento, dell'*equilibrio* ad esempio, questo argomento ritornava anche in altri capitoli, per esempio nei modi di camminare cioè in un'unità chiamata semplicemente *Piedi*. Quanto spazio dovevo dare all'*equilibrio* in sé rispetto al resto, dove pure era menzionato? E se la maggior parte degli argomenti erano collegati l'uno all'altro, circolari, qual era il primo capitolo? Quale argomento doveva essere propedeutico agli altri? Non riuscivo a venirme a capo perché ogni volta che tentavo di dare un ordine, qualcosa di essenziale da dire o era stato detto prima o era legato fortemente a qualcosa che veniva dopo. Spostarlo creava ulteriore confusione. Dovevo trovare il modo di mostrare questa circolarità rispettando però quello che in un libro è ineliminabile, l'ordine consecutivo: non puoi fare un libro ro-

tondo. Tirai dritto con unità sparse, sempre più numerose, e rimandai la spinosa questione della loro composizione.

Rientrato in Italia, mettendo in ordine la mia biblioteca, mi venne sottomano il *Dizionario Filosofico* di Voltaire. Quando ho voglia di spazzare il cervello, di solito prendo dei mattoni e comincio a leggerli, così m'impegno e nel frattempo il cervello si ripulisce dal resto. Leggendo il *Dizionario Filosofico* mi resi conto che era la soluzione del mio problema. A imitazione dell'*Encyclopédie*, Voltaire aveva messo insieme poche voci essenziali, alcune di suo pugno, altre chieste ad amici, ma aveva usato anche pagine tratte da opere già stampate: non un trattato sulla filosofia ma un pratico dizionario ideologico con poche voci essenziali, un inno all'illuminismo. L'ordine delle voci è quello alfabetico: si può leggere il libro dall'inizio alla fine o al contrario, e nulla vieta di cominciare da dove vogliamo. Così mi venne in mente l'idea di un dizionario di antropologia teatrale che avesse poche voci, senza nessun argomento prioritario. Il fatto che il saggio *Antropologia teatrale* di Eugenio, l'unico che doveva realmente precedere tutto il resto, venisse a trovarsi naturalmente all'inizio, fu decisivo. Le voci del dizionario a questo punto si misero magicamente in ordine alfabetico – *Apprendistato, Dilatazione, Drammaturgia, Energia, ...* – con i numerosi rinvii interni previsti. Un libro se non rotondo almeno circolare.

Con questi materiali andai da Eugenio, a Holstebro, per mostrargli i risultati. Eugenio si mostrò subito colpito dall'impostazione e decidemmo di ripassare tutti i materiali integrandoli con sue aggiunte e osservazioni. Dopotutto l'antropologia teatrale era una sua idea e era giusto che i materiali fossero alla fine rivisti dal suo punto di vista. Abitavo a casa di Eugenio: la mattina lui andava all'Odin per il suo lavoro, la sera tornava e prima di cenare passavamo un paio di ore insieme nel suo studio a ritoccare gli appunti battuti a macchina. Aveva già preparato una cartella con illustrazioni che avrebbe voluto inserire e altre si alzava a cercarne all'istante fra i suoi libri. Talvolta mi dettava qualche testo o qualche didascalia che poi io rielaboravo per il giorno seguente.

Debbo dire che il lavoro con Eugenio fu un grande divertimento per vari motivi. In primo luogo perché lui aveva subito capito che si trattava di preparare un album di figurine. A partire da loro, dalle «figurine», accanto ai testi che avevo già scritto o che stavamo riscrivendo, si sviluppava un parallelo discorso visivo. Quelle immagini che provenivano da differenti culture, geografie, epoche e storie, collaboravano a dimostrare che l'attore ha sempre lavorato sulle tecniche, che si è sempre ispirato a pochi «principi che ritornano», quelli stessi che Eu-

genio aveva saputo individuare come i fondamenti dell'antropologia teatrale. Inoltre appariva evidente che l'ISTA si proponeva come una «scuola dello sguardo», cioè un modo di vedere, un nuovo modo di vedere il lavoro dell'attore. In secondo luogo Eugenio si mise a lavorare proprio come nel suo lavoro di regista-compositore: e cioè prendeva i «materiali» (scritti e immagini), li smembrava, li riduceva, li raffinava, li moltiplicava, li ritagliava e aggiungeva del nuovo, fino a quando otteneva il meglio. Salvo tornarci sù. La collaborazione con Eugenio fu dunque fondamentale per l'esito del libro che uscì alla fine del 1983 col titolo *Anatomia del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale*. E con l'impaginazione esemplare curata dal giovane grafico Andrea Rauch.

Nel dicembre del 1983 rividi a Montepulciano, nella casa di Claudio Meldolesi, lo stesso Eugenio, e i compagni di Volterra – Fabrizio Cruciani, Franco Ruffini, Ferdinando Taviani e Ugo Volli – in una riunione che facevamo ogni tanto per capire dove stava andando Eugenio con l'antropologia teatrale, e noi con lui. Portai il libro fresco di stampa, che naturalmente suscitò attenzione, e Ugo subito disse che si presentava con un «profilo internazionale». Questo e gli altri apprezzamenti dei colleghi sulla buona riuscita del rapporto testo-illustrazioni, furono la ricompensa al vasto lavoro. Ma la partita era appena all'inizio. Quasi subito ci fu la proposta di un'edizione francese e dovetti tornare al lavoro per cambiare l'ordine delle voci secondo la nuova lingua e risistemare i molteplici riferimenti alle figure. Mi incontrai a Roma con Eugenio e Nando Taviani per fare delle aggiunte e una messa a punto. Ricordo una forte contrarietà di Nando all'ordine alfabetico: un ordine falso e fittizio, disse, che non rendeva giustizia all'insieme. Accadde quel che accade sempre in questi casi: ci mettemmo a lavorare per inventarci un nuovo ordine e poi, «per non perdere il lavoro fatto», si decise di lasciare la parola «dizionario» nel titolo.

La prima cosa che dissero i lettori francesi fu: «Perché avete abbandonato la formula del dizionario così ben fatta e questa edizione francese ha un indice strano?». L'architettura, anche se fittizia, dell'ordine alfabetico non era stata una scelta a caso, aveva un senso per la circolarità dei contenuti. Convenimmo con Eugenio di aver sbagliato e tornammo al dizionario. Il libro intanto riceveva richieste di traduzioni. Si affacciò allora un altro problema. Organizzare le traduzioni nelle varie lingue (spagnolo, inglese, giapponese per iniziare), significava cambiare l'ordine delle voci del dizionario. Inoltre bisognava modificare anche la numerazione delle 800 illustrazioni che, spostandosi di pagina, prendevano un nuovo numero. Per questo, il criterio dei numeri progressivi delle immagini fu presto abbandonato: invece di

«Vai a vedere la figura n. 45» scegliemmo il più flessibile «Vai a vedere la figura a p. 30 in alto a destra». Il lavoro portava via tempo. Ogni editore voleva arrivare presto alla stampa e questo significava, senza un programma digitale di impaginazione, che all'epoca ancora non esisteva, dedicarsi a un lavoro manuale estenuante.

Con Eugenio trovammo un tacito patto: lui si sarebbe occupato dei non semplici accordi contrattuali, io degli aspetti tecnici, come riunire i testi tradotti per spedirli su dischetti al nuovo editore e soprattutto come raccogliere i «lucidi» delle illustrazioni. I «lucidi», cioè le pellicole trasparenti impresse con le illustrazioni, dopo essere serviti come matrici del libro, erano smontati e conservati per essere riusati in successive stampe. Ma l'operazione non era indolore: i lucidi conservavano spesso fastidiose tracce di colla che li facevano appiccicare l'uno all'altro col rischio di diventare inservibili. In un processo normale questi compiti grafici sarebbero spettati ai tecnici del laboratorio dell'editore ma, con Eugenio, avevamo deciso di favorire editori emergenti o piccole editrici universitarie, di frequente legati a gruppi teatrali, in modo da offrire loro un'opportunità e anche mantenere prezzi accessibili del volume. Dare un buon materiale favoriva la riuscita di una buona edizione. In alcuni casi fummo avvantaggiati da editori di grande esperienza: una solida casa editrice come la giapponese Parko prese il libro italiano e dopo un po' ricevemmo le loro bozze senza altri problemi se non il fatto che erano, ovviamente, in giapponese. Credo che nel 1995 i giapponesi avessero già iniziato a usare dispositivi come gli scanner, allora costosi per un privato. Date queste premesse (mai più libri in ordine alfabetico!), va ricordato che lentamente il titolo *L'arte segreta dell'attore*, inaugurato con l'edizione messicana del 1990, passò in secondo piano nella copertina del libro, rispetto al sottotitolo *Un dizionario di antropologia teatrale* che diventò più visibile. Editori e commentatori, infatti, continuavano a sottolineare che era proprio la formula del dizionario a dare al libro oggettività e facilità di lettura. In altre parole, la concezione di un «libro circolare» permaneva vantaggiosa anche nella traduzione in altre lingue. La malasorte di rifare ogni volta l'impaginazione però restava.

Eravamo colpiti dai commenti. Il libro presentava ai lettori un aspetto inconsueto: metteva insieme testi e immagini come due fattori autonomi che collaboravano. Le illustrazioni insomma non erano semplicemente decorative ma un vero testo visivo parallelo allo scritto. In un materiale eterogeneo come gli argomenti dell'antropologia teatrale, scritti e immagini interagivano creando corti circuiti efficaci. Questo attraversare la storia e la geografia, si rivelava una delle qualità del li-

bro che lo faceva apprezzare da studenti e studiosi di teatro, i quali potevano cercare nell'orizzonte delle loro esperienze analogie e convergenze da utilizzare nel proprio lavoro pratico, secondo le necessità. Lo scrittore americano Howard Rheingold scriveva nel suo blog:

Questo libro è un tesoro di tradizioni sorprendenti e utili su come gli attori recitano, in tutto il mondo, illustrato da una profusione di fotografie e disegni altrettanto sorprendenti e utili. Mudra, minuetti, maschere, rituali, biomeccanica, drammaturgia, ritmo, messa in scena, improvvisazione, semiotica, lavoro dei piedi, trucco, coreografia, mitologia e altri fenomeni che riflettono i diversi aspetti dell'intero spettro dei comportamenti umani sono esaminati con attenzione per la spiritualità, la comunicazione, il sociale e i significati estetici di ogni varietà di comportamento performativo. Questo libro è un vivace esempio di ciò che l'antropologo Clifford Geertz intende per *descrizione densa*⁴.

Naturalmente il dizionario fu accompagnato anche da opinioni opposte: per il suo sforzo di universalità, appariva il tentativo di egemonizzare la cultura teatrale. Mi permetto di dissentire.

L'antropologia teatrale non è una disciplina che Barba ha inventato dal nulla ma è un modo di vedere, una scuola dello sguardo, questo sì, senza precedenti. Barba constata che tutte le culture teatrali hanno dei comportamenti analoghi quando devono interessare lo spettatore e mantenere desta la sua attenzione. Quando cioè assolvono quel compito fondamentale del teatro che è: non annoiare il pubblico. Le grandi tradizioni teatrali, in Occidente come in Oriente, hanno costruito nel tempo una serie di comportamenti degli attori per rendere più interessante e più viva la sua presenza scenica. E le soluzioni sono analoghe in *tutte* le culture. Queste non sono «invenzioni» di Barba per egemonizzare la visione del teatro, sono constatazioni che provengono dalla sua lunga «attività» di accorto osservatore e che, attraverso l'ISTA, egli ha voluto trasmettere ad attori principianti per dare loro uno stimolo o un punto di partenza. Il dizionario di antropologia teatrale con il suo corredo di evidenze provenienti da differenti epoche e geografie, ha avuto la funzione di un cannocchiale: avvicinare attori lontani ai loro comuni problemi. Le successive edizioni del dizionario negli anni Novanta ebbero l'aggiunta di nuove voci, un'ulteriore messa a punto delle esistenti con nuove immagini e nuovi testi. Tanto che nessuna edizione è uguale all'altra. Il libro era una faccenda viva, in movimento, così

⁴ <http://www.rheingold.com/texts/reviews/perform.html>.

come la gente dell'ISTA continuava a incontrarsi occupandosi di nuovi temi in ulteriori sessioni.

Col tempo abbiamo saputo che il dizionario è stato adottato in scuole teatrali e università, che è stato ripreso da singoli studenti e da gruppi teatrali, da studiosi di teatro e persino di storia dell'arte. L'effetto non si è esaurito: il dizionario ancora oggi, a distanza di trent'anni dalla sua prima edizione, viene richiesto per traduzione e pubblicazione. Un'edizione popolare a Cuba, un'edizione a Taiwan, due in Turchia, per le edizioni inglesi siamo arrivati alla quarta, tradotto in portoghese due edizioni per il Brasile e cinque in spagnolo (tre in Messico, una in Perù e una in Spagna). Nelle lingue europee traduzioni in polacco, ceco, serbo, greco e russo (l'elenco completo qui alla fine). Persino il sultano del Bahrain ha chiesto di tradurlo in arabo e lo ha fatto (Miracle Publishing) per dar vita ad una collezione di dieci libri dedicati a dieci campi del sapere. Pur essendo diffuso, ho però solo una vaga idea di come il libro sia materialmente circolato. Ricordo un episodio che mi lasciò turbato. Ero nella Casa del Teatro di Cuba, dove avevo fatto una conferenza. Alla fine mi si avvicinò una ragazza piccolina, smunta, con un vestito modestissimo. Aveva sottobraccio un fascio di fogli consumati e me li mise davanti: mi accorgo che sono fotocopie del dizionario in lingua spagnola, fotocopie praticamente illeggibili, sbiadite e usurate. La ragazza mi chiese se potevo mettere un autografo. La mia reazione fu di commozione e tristezza. Dissi che le avrei mandato una copia del libro ma rispose: «No, non la puoi mandare, perché il libro non mi arriverà mai. Queste spedizioni le bloccano e le rubano. Non mi arriverà mai». Era attrice di un piccolo gruppo teatrale in un villaggio a est dell'isola, e aveva avuto queste fotocopie da persone che se l'erano passate facendo fotocopie di fotocopie. Questo incontro mi fece capire che sicuramente intorno alla popolarità del dizionario c'era anche una moda, di quella che circonda i libri-talismano. Però l'attenzione degli attori nei suoi confronti non è esagerata. Uno dei segreti del dizionario è il fatto che può essere dato nelle mani di un singolo autodidatta (per mancanza di scuole, più spesso per scelta) che può confrontarsi con esso e tirarne fuori i contenuti più utili per lui, che possono aiutare il suo apprendistato. Quest'aspetto, è stato curato particolarmente da Eugenio che ha scelto sempre una lingua asciutta e poco propensa all'ambiguità. Nel solco del suo essere un maestro autodidatta per autodidatti.

Forse anche per questo la rivista americana *Journal of Dramatic Theory and Criticism* ha scritto: «Questo libro sulle tecniche di recitazione è il più importante dopo la pubblicazione di *Per un teatro povero*

di Jerzy Grotowski». Questa affermazione mi fece sorridere, perché, come è noto, *Per un teatro povero* è un lavoro del quale Barba è stato non solo il primo editore ma anche l'attento e riconosciuto *editor*⁵. E questo fa emergere un aspetto forse poco noto ma di sicuro interesse. Barba non solo è uno scrittore capace di afferrare i suoi lettori, che ha usato questa capacità nella sua vita come un altro braccio della sua attività teatrale, ma è anche un formidabile *editor*, insieme forbice che non perdona e raffinato *visualizer*. Appena l'Odin si stabilì a Holstebro Barba diede vita a una rivista pubblicata, dal 1965 al 1974, in ambito interscandinavo: «T.T.T. – Teatrets Teori og Teknikk». La pubblicazione, che ebbe grande influenza negli ambienti teatrali già in fermento negli anni Sessanta, vide Barba attento traduttore e redattore. Un'attività di *editor* che non ha mai smesso di praticare sui suoi scritti come su quelli di altri che a lui sottopongono i propri. Questo è un aspetto dell'attività didattica di Eugenio che fa parte della sua professionalità, della sua attenzione per le tracce da lasciare *sub specie aeternitatis*.

Il lavoro che abbiamo fatto insieme per il dizionario è stato dunque una vera esperienza di apprendimento, invenzioni e, perché no, di divertimento: il piacere di lasciarsi andare alle illusioni che risvegliano. Tale che abbiamo deciso di replicare (ma nulla si ripete). Nel 1996, mi venne un'idea peregrina: organizzare un libro collettivo, un libro di riflessione sulla storia del teatro. E poiché dicono che le mostre di arte o di archeologia hanno grande fortuna se c'è la parola «oro» nel titolo – *Gli ori del Messico, Gli ori di Taranto, I Barbari e l'oro delle steppe...* – trovai come titolo provvisorio *L'età d'oro del teatro*. Come si trova un metallo prezioso? Estraeandolo con fatica e poi lavorandolo. Così la storia richiede fatica nel ricercare le fonti e nel lavorarle. Ma la storia di che?... E qual è poi *l'età d'oro del teatro*? Iniziarono incontri irregolari, le discussioni, i primi progetti, e persino qualche indice buttato là. Ora siamo nel 2014 ma ancora non è venuto fuori niente. Una ragione c'è: della trentina di studiosi iniziali, siamo rimasti solo Barba ed io. Ma non scoraggiati. Anzi, recentemente abbiamo trovato un filo appassionante. Anche questo nuovo libro sarà sulle tecniche, ma non quelle del corpo-mente già trattate nel dizionario, ma le tecniche che abbiamo definito «ausiliarie». Nella loro varietà riguardano gli spazi dello spettacolo e degli spettatori, il rapporto attore-spettatore nello spazio scenico, l'illuminazione e la scenografia, le informazioni al pubblico (annunci,

⁵ Cfr. il fondamentale saggio di Franco Ruffini, *La stanza vuota. Uno studio sul libro di Jerzy Grotowski*, «Teatro e Storia», n. 20-21, 1999, pp. 455-485.

parate, manifesti), gli aspetti economici e organizzativi (contratti, salari, biglietti, abbonamenti, tournée), il trucco, il costume, gli accessori di scena, il modo di viaggiare degli attori e persino degli spettatori e, infine, le diverse circostanze e i tempi che generano gli spettacoli teatrali. Tutti questi elementi si gestiscono tramite tecniche o si fondano su tecniche che sostengono il lavoro dell'attore e favoriscono la realizzazione della sua professione. La prospettiva è quella del teatro materiale. Abbiamo trovato una direzione e siamo arrivati a un *redde rationem* in cui tutto, testi e figurine, prima o poi, avrà una sua quadratura. Sicuramente non in ordine alfabetico.

Edizioni dell'Arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale

- 1983 – *Anatomia del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale*, Firenze, Usher.
- 1985 – *Anatomie de l'acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Lectoure (France), Bouffonneries Contrastes.
- 1987 – *Anatomía del Actor. Diccionario de Antropología Teatral*, México City, Editorial Gaceta.
- 1990 – *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*, México City, Escenología.
- 1991 – *The Secret Art of the Performer. A Dictionary of Theatre Anthropology*, Cardiff-London & New York, Centre for Performance Research – Routledge.
- 1993 – *The Secret Art of the Performer. A Dictionary of Theatre Anthropology*, Cardiff-London & New York, Centre for Performance Research – Routledge.
- 1994 – *Enjya no hi gei. Engeki jinruigaku no jisho*, Tokyo, Parko.
- 1995 – *The Secret Art of the Performer. A Dictionary of Theatre Anthropology*, Cardiff-London & New York, Centre for Performance Research – Routledge.
- 1995 – *A arte secreta do ator. Dicionário de Antropologia Teatral*, Sao Paulo-Campinas, Hucitec – Unicamp.
- 1995 – *L'energie qui danse. L'art secret de l'acteur*, Lectoure (France), Bouffonneries.
- 1996 – *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Lecce, Argo.
- 1998 – *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Lecce, Argo, 2° ed.
- 1996 – *Tajna Umetnost Glumca*, Beograd, Institut za pozoriste – Publikum.
- 2000 – *Slovník Divadelní Antropologie. O Skrytém Umení Hercu*, Praha, Divadelní Ústav.
- 2002 – *Oyuncunun Gizli Sanatı / Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*, Istanbul, Ed. Cem Akas, Yapı Kredi Yayınları.
- 2005 – *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Milano, Ububri.
- 2005 – *Srkretna Sztuka Aktora*, Wrocław, Osrodek Badan Tworczości Jerzego Grotowskiego.

- 2005 – *The Secret Art of the Performer. A Dictionary of Theatre Anthropology*, London & New York, Routledge.
- 2007 – *El arte secreto del actor*, Cuba, Ediciones Alarcos (Spanish language, Cuban edition).
- 2008 – *Η μυστική τέχνη του ηθοποιού. Αρχές θεατρικής ανθρωπολογίας*, Athens, Koan.
- 2008 – *L'énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Montpellier, L'Entretemps.
- 2009 – *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología teatral*, México City, Escenología.
- 2010 – *El arte secreto del actor*, Lima, Editorial San Marcos.
- 2010 – *Тайное искусство исполнителя*, Moscow, Publishing House Artist.
- 2011 – *L'arte segreta dell'attore*, Bari, Edizioni di Pagina.
- 2012 – *Arta secreta a actorului*, Sibiu-Bucarest, Teatrul National “Radu Stanca” – Humanitas.
- 2012 – *El arte secreto del actor*, Bilbao, Artez Blai.
- 2012 – *A Arte segreta do ator. Un dicionário de Antropologia teatral*, São Paulo, Realizações Editora.
- 2012 – *A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer*, Taipei, Taipei National University of Art-Bookman.

Kirsten Hastrup
THE MAKING OF THEATRE AND HISTORY
1999

[Kirsten Hastrup, antropologa, ha partecipato a diverse sessioni dell'ISTA. Ha partecipato anche, in qualità di personaggio, a uno degli spettacoli dell'Odin, Talabot, 1988-1992. La partecipazione della Hastrup allo spettacolo non è stata passiva: ha collaborato scrivendo per l'Odin, su richiesta di Barba, una serie di episodi della propria vita. Su questa esperienza ha scritto il saggio Out of Anthropology. The anthropologist as an object of dramatic representation, «Cultural Anthropology», vol. 7, n. 3, 1993, pp. 327-345. Il saggio che qui ripubblichiamo è apparso in The performers' village. Times, Techniques and Theories at ISTA, a cura di Kirsten Hastrup, Graasten, Drama, 1999]

Words move, music moves
Only in time, but that which is only living
Can only die. Words, after speech, reach
Into silence. Only by the form, the pattern,
Can words or music reach
The stillness, as a Chinese jar still
Moves perpetually in its stillness.
Not the stillness of a violin, while the note lasts
Not that only, but the co-existence,
Or say that the end precedes the beginning.
(T. S. Eliot, *Burnt Norton, Four Quartets*,
1944)

[...] My argument centres around the world of theatre; I discuss the potential of theatre and drama for creative intervention in the world. This is taken as an exemplary case of cultural creativity in a more general sense, however. The aim is to suggest one possible answer to the question of how newness is produced in the world, and history made from what T.S. Eliot has called the «still point of the turning world».

In this article I am on the edge of words, generally too literal for my purpose. Yet the subject is sufficiently important to seek a balance on this edge, however unstable it might be.

Theatrum Mundi

[...] The 8th session of the International School of Theatre Anthropology (ISTA) took place in Londrina, a surprisingly calm town in the state of Paraná. Arriving there from an extensive tour of Brazil, I entered a peculiar world, somehow outside history. For some weeks about 120 actors, stage directors, theatre historians, as well as the odd mimer, clown and anthropologist¹ from all over the world worked together, exploring the expressive potentiality for acting within and across theatrical traditions. The event was one in a series of ISTA work sessions under the leadership of Eugenio Barba [...]. It has been my privilege to participate in five of these sessions, of which the Brazilian was the fourth, and in other encounters with Odin².

The world created by ISTA is always special. Not only is it populated by artists and intellectuals from all continents, speaking a multiplicity of languages and being silent in just as many ways, it also frames the space in a peculiar way. It has its own time, in terms of a particular structure of the work day, running from six in the morning until midnight, and comprising hours of silence, of practical work with voice and body, of lectures, performances and so forth. As the days go by, and the intensity in the work increases with the degree of trust and involvement, participants often find themselves in an unprecedented state of extremely productive exhaustion, in which the strange names given to the sessions (*Jaguar and Colibri* referring to the work on con-

¹ [Il riferimento (scherzoso) è a lei stessa e allo studioso americano Ron Jenkins, che si era occupato di teatro comico e aveva anche praticato un po' di tecnica da clown. *N.d.R.*].

² For more detailed presentations of Odin Teatret and the International School of Theatre Anthropology, see Eugenio Barba and Nicola Savarese, *The Secret Art of the Performer. A Dictionary of Theatre Anthropology*, London, Routledge, 1991; Erik Exe Christoffersen, *The Actor's Way*, London, Routledge, 1993; Ian Watson, *Towards a Third Theatre. Eugenio Barba and the Odin Teatret*, London, Routledge, 1993. My own encounter with Odin Teatret and ISTA has been described for instance in Kirsten Hastrup, *Out of Anthropology. The anthropologist as an object of dramatic representation*, «Cultural Anthropology», vol 7, n. 3, 1993, pp. 327-345 and *The motivated body*, 1993, *Il corpo motivato. «Locus» e «Agency» nella cultura e nel teatro*, «Teatro e Storia», vol. 17, 1995, pp. 11-36, *N.d.R.*].

trastive sources of energy, for instance) no longer seem alien but bursting with sense.

During the work day a session is devoted to the creation of *Theatrum Mundi*. The play is invented and directed by Eugenio Barba, who ‘thinks aloud’ as he goes along, thus allowing the audience of non-performers to follow the process. *Theatrum Mundi* is a collective performance, in which the different scenic traditions of East and West are combined to form a unified play, which by now has become almost a unitary tradition of ISTA. With groups of performers and dancers from Japan, Bali, India, and Denmark having met and worked together at a number of occasions over the years, and with the Brazilian Candomblé dancer and his drummers as the latest addition, a unique performance is made from the integration of the disparate elements. The integration is not brought about by a mere mixing of everything into one stew, but by the director’s unified vision of the play. Said Eugenio Barba at one rehearsal: «I have to work with a thread – which is more often an image, or a drop of water in which I can drown myself... A good director always work with more than one drop of water, of course». These drops frame the performative space.

In practice, the integration of diverse traditions, may look like this:

the songs and the presence of the Odin actors merged with the Balinese Barong, the mythical Japanese lion Shishi and the theatrical fragments of the other Asian artists. Barba fused these scenes into a unitary framework, giving them the rhythm and energy of a homogeneous performance, something carnivalesque, funny and ritualistic³.

At the ISTA in Bologna 1990 one drop was the image of a pilgrimage, a group of more or less lost people on their way to the promised land. Participants who were not acting on stage formed a pilgrim’s choir. I myself was part of it. And I shall never forget the feeling of abandon and sorrow when it was all over. ‘Being part of it’ had become literal. And when the last performance had taken place, the pilgrimage was over. We were moved; nothing would ever be the same as before in our worldly exile. The play had displaced our experience, not unlike what happens in anthropological fieldwork. From the displaced position outside our normal histories, we get a new perspective on the world.

³ Ferdinando Taviani, *Theatrum Mundi*, in *The Tradition of Ista*, Londrina, Filo, 1994, p. 146.

In spite of the distinct scenic traditions contained within it, *Theatrum Mundi* catches the spectator as a unified whole. It is singularly moving by its incorporation of diverse dramatic traditions into one embodied experience of emergent transcultural meaning. The gestures of the Danish actor and the Japanese dancer, normally conveying completely separate imageries, turn into a meaningful dialogue under the director's construction of the sequences. The construction is made according to his dramaturgical vision which is in fact often surprisingly pragmatic and *ad hoc* – if tacitly guided by one coherent subtext. In an interview, Eugenio Barba describes the process like this:

the director builds the sequence according to certain very elementary dramaturgical patterns. Someone begins, another dancer comes, they develop a relation, and then something happens. A new character which does not belong to the same world intervenes and takes them away. Then the spectator creates. You know that in Bali Rangda has these young followers, and then you think that Rangda comes to take these girls and transform them into her pupils. A spectator from Bologna will perhaps think that this Rangda is a man who come to take these beautiful women with him. Everyone will simply project and therefore we all work together in building the 'perfect crystal', the vase, the emptiness which can be filled with the creativity or presuppositions of the spectators⁴.

This is the secret, of course: the director creates a Chinese jar, which may then be filled, and its stillness explored by the audience. If they are moved, they are moved because of the resonance the words and the music have with their own silent world. The meaning of the play is emergent, like all meaning, and in this case the process of emergence is enriched by the various traditions or cultures of the spectators. Whether the director thinks of Hamlet or Rangda is of less moment than his ability to create the empty vase within which words and music may condense into a pattern of stillness, a whole within which the spectator may find himself.

The potentiality, or the creativity, does not stem from the image or 'text' itself but from some degree of resonance in the audience, who may not be aware of the text at all, as indeed may not the actors. Let us listen once again to Eugenio Barba's reflections on *Theatrum Mundi*:

⁴ Susanne Vill, *Ein Welttheater der interkulturellen Kommunikation. Eugenio Barbass eurasisches Theatrum Mundi in Bologna 1990*, in Petre Csobádi et al., *Welttheater, Mysterienspiel, Rituelles Theater*, Salzburg, Vom Himmel durch die Welt zur Hölle Editor, 1992, p. 691.

While I am apparently just organizing confusion, I have a very clear idea in my mind – a subtext... I always work with a text, but I don't tell. Because then the actor starts *illustrating* the theme. That is not the point, because then we would not have the sudden jumps out of the water.

(Notes, August 15th, 1994)

The jumps out of the water are those unexpected moments where simple resonance is supplemented by a sensation of newness.

Theatrum Mundi resonates with our shared knowledge of manifest cultural encounters in the era of globalization. The encounter creates its own history, its own world, its own *theatrum mundi* played in shifting stages. This world may not be capsized in the old terms of 'culture' as a local and well bounded unit, yet as crystal it both reflects the multiple facets in the encounter and its integration into a pattern, by which a new stillness is achieved. It is a kind of stillness, which is potentiality not petrified emptiness. As Antonin Artaud had it in his critique of traditional theatre: «Our petrified idea of the theatre is connected with our petrified idea of culture without shadows, where, no matter which way it turns, our mind (*esprit*) encounters only emptiness, though space is full»⁵. The theatre is particularly forceful in stirring up shadows, left out by referential language, yet to move the spectators the shadows must connect to their own experience of the unspeakable.

[...]

True theatre thus takes us close to the Romantic idea of imagination as a «creation which reveals, or as a revelation which at the same time defines and completes what it makes manifest»⁶. The brilliance of theatre is that it represents experience and offers conventions of interpretation at the same time; it works, not by replication of experience (*Theatrum Mundi* does not replicate the world theatre), but by condensing it, and adding the larger-than-life quality which redresses reality⁷. As Phyllis Gorfain has it in her analysis of *Hamlet's* significance for the audience (and for anthropology): «*Hamlet* brings us closer to the chaos from which it protects us, even while it displays the episte-

⁵ Antonin Artaud, *The Theater and its Double*, New York, Grove Press, 1958, p. 12.

⁶ Charles Taylor, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 419.

⁷ Cfr. Greg Denning, *The Theatricality of History making*, «Cultural Anthropology», vol. 8, 1993, pp. 73-95, here p. 89.

mological paradox it presses: knowing through not knowing»⁸. So also for *Theatrum Mundi*; it brings the spectator closer to the global chaos, while also protecting us from its manifest dissonance. Framed as play, it makes us experience what we cannot otherwise know: global resonance.

In *Theatrum Mundi*, what is revealed is the sharedness of the world, which is thereby also completed and restored. The ingenuity of the director collating different scenic traditions lies in his making the global manifest. It is part of our common humanity that we are imaginable to one another⁹, yet to make this unity experientially accessible takes a creative effort. As revelation, *Theatrum Mundi* completes and defines a global identity, but only in so far as it resonates with prefigured, if not yet known suppositions.

Performative of poetic imagination may move the world by their driving at the unknown side of things, the so far unspoken reality. [...] This capacity for opening of new ground is owed to the parallax power of poetic language: its ability to transcend fixed meanings by taking us into the dynamic zone of indeterminacy, that is a zone where the emotions and motives of the agents are significantly beyond the scope of exhaustive and accurate verbal description¹⁰.

Similarly, theatre exploits what I like to call the performative parallax inherent in the displaced experience of the stage. *Theatrum Mundi* exploits the theatricality of global history making and puts it to dramatic effect. The theatrical frame gives 'force' to our experience, too often represented in bland narrative¹¹. The force is owed to the fact that *theatre makes us experience an experience*, which we cannot, therefore, narrate away.

The Genius of Community

⁸ Phyllis Gorfain, *Play and the Problem of Knowing in Hamlet: An Excursion into Interpretive Anthropology*, in Victor W. Turner and Edward M. Bruner, eds. *The Anthropology of Experience*, Urbana, University of Illinois Press, 1986, p. 217.

⁹ Cfr. Richard Shweder, *Thinking through Cultures*, Cambridge, Harvard University Press, 1990, p. 18.

¹⁰ Cfr. Paul Friedrich, *The Language Parallax. Linguistic Relativism and Poetic Indeterminacy*, Austin, University of Texas Press, 1986, p. 2.

¹¹ Cfr. Renato Rosaldo, *Ilongot Hunting as Story and Experience*, in Victor W. Turner and Edward M. Bruner, eds. *The Anthropology of Experience*, cit., and Greg Dening, *Theatricality of History making*, cit., p. 81.

[...] From my perspective, acting on stage is but a special instance of social action in general. [...] The picture created by theatre, and, indeed, the theatricality of living in general, makes us aware of the possibility of distance between outward signs and internal realities, and liberate us from the trap of literalness and mimicry.

[...] Condensation and displacement are, as we have seen for *Theatrum Mundi*, prominent features of a theatre that moves its audience. In their turn, the audience makes use of imagination as a capacity for understanding the unprecedented experience. Imagination in this sense is part and parcel of any rationality that we might claim. Even innovation is a rule-governed behaviour; «the work of imagination does not come out of nowhere»¹². It resonates with previous experience.

Like poetry may have its master tropes, so theatre may have its key expressions. In both cases, the limits – of natural language or of ordinary bodily action – are explored and altered. This is true creativity – a creativity that reveals.

Thus, with poets and other artists of creative power we are met with those «gifted individuals who have bent the culture in the direction of their own capacities» of which Ruth Benedict once spoke¹³. This is crucial: creativity is a process that takes place between ‘gifted’ individuals and their culture. The individual gift is wasted if it does not resonate with the community. To be creative is not merely to invent or to innovate but to make a new kind of understanding possible by revealing what is already partly sensed.

[...] In the creative process, the poetic is not separate from the politic: by challenging cultural stereotypes, the gifted individual bends culture his or her way.

[...] The creative genius [...] must be capable of bringing the yet unknown to effect. By way of imaginative power, the genius enlarges the world. [...]

And because it is «principally metaphoric reasoning that makes it possible for us to learn from our experience»¹⁴, theatre may have an important role to play in the raising of the implicit consciousness of the world to a fuller awareness of one’s own position within it. Awareness

¹² Paul Ricoeur, *Life in quest of narrative*, in David Wood, ed. *On Paul Ricoeur: Narrative and Interpretation*, London, Routledge, 1991, p. 25.

¹³ Ruth Benedict, *Configurations of Culture in North America*, «American Anthropologist», vol 34, 1932, pp. 1-27, here p. 26.

¹⁴ Mark Johnson, *Moral Imagination*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, p. 3.

creates new possibilities for social agency. From the centre of the hurricane, the genius of theatre projects potentiality all around. The still point of the turning world is laden with dramatic density for the community to explore.

Reflexivity in Play

In the argument so far, I have moved freely between the world of theatre and the world of culture. I have argued that theatre may be seen as telescoped social drama, expressing moments of heightened vitality in culture, and that theatre, therefore, provides us with an experimental situation. Truly, cultural creativity is condensed in drama, yet the drama also provides a kind of comment upon the culture: the act of dramatization is always selective. Theatre, therefore, ‘reflects back’ upon culture in a particular way.

[...] I shall suggest two principle kinds of relationship, in the understanding that they are neither mutually exclusive nor exhaustive: the mimetic and the poetic. As theatrical modalities they provide distinct means of reflecting upon culture.

The mimetic modality takes off in a metonymical relationship between culture and theatre; the latter is part of the former, and the connection is embedded within a larger, shared frame of cultural comprehension. For the sake of simplicity we can see theatre as a text, while culture is the context. Many performances exploit this relationship, taking their point of departure in a particular problem or topic, giving it voice, and thereby raising the awareness of the problem or topic in question. [...]

Theatre in this sense is [...] primarily conservative. The comment it makes may, of course, induce change by raising awareness, but if theatre aims at nothing more than a staging of culture such as it is, it remains – paradoxically, because it is so much part of the selfpresentation of culture – ‘other’. While possibly awakening the optical unconscious in culture, it also bounds it off. Poor theatre may be a result.

The ‘poverty’ is not only a feature of traditional, petrified, theatre, where bourgeois ideals are confirmed, but also of the self-declared ‘radical theatre’, that sees itself as a kind of cultural intervention¹⁵. Even if conceived of in terms of opposition to dominant culture, radical theatre works within a pre-established set of counter-cultural expressions, and most often with a precise aim. The pedagogical scope kills

¹⁵ Cfr. Baz Kershaw, *Towards a Radical Theatre*, London, Routledge, 1992.

theatre by pre-empting its significance. The actors illustrate a problem, and make it known that they have the solution; as will be recalled from Eugenio Barba's statement above, 'illustration' effectively prevents the jumps out of the water, the unexpected moves.

Thus, the mimetic relationship between theatre and culture easily becomes less than creative. Like Narcissus was caught in love with his own image, so also for the theatre caught exclusively in the mirror of culture. The realism implied by the mirroring makes theatre redundant.

In contrast to the mimetic modality, the poetic modality of theatre is truly creative; it is making not faking¹⁶. It takes off in a metaphorical relationship between theatre and culture, which can be seen as two separate texts, or even two cultures. As for cultures in general, these two also become conspicuous through exaggeration of difference¹⁷. Exaggeration in this sense implies a mirroring of the negativities inherent in the culture of contrast: one sees oneself as that which the other is not. Theatre thus exposes what the contrastive ('surrounding') culture is not. It mocks, reverts, makes counter claims, and creates. Art, is not just a sign or a means of communication – communicating, or replicating culture – but a particular mode of thought, expressing what is not otherwise said¹⁸.

In the words used earlier, the theatrical idiom brings the otherwise 'unknown' to the fore. [...]

The poetic power of language, and of art, marks difference while also overcoming it. In the mimetic modality, an optical illusion of sameness makes no room for synthesis. In contrast, the poetic modality creates a panoptical space, a space within which one may overlook the whole world from a particular position. In our case it is the position of theatre. While mimesis presents self *as* other, and portrays the subject as the sole object of desire, poesis shows self *and* other in their inter-subjective relationship.

Poetic theatre is non-linear; while actions or acts are of course played out in a linear fashion, the power at synthesis inherent in the performance as well as in poetry makes the spectator hold them in the

¹⁶ Cfr. Victor W. Turner, *From ritual to theater*, New York, Performing Arts Journal Press, 1982, p. 88.

¹⁷ Cfr. James Boon, *Other Tribes, Other Scribes*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

¹⁸ Cfr. Clifford Geertz, *Local Knowledge*, New York, Basic Books, 1983, p. 120.

imagination as a totality¹⁹. It is the conjunction which makes us 'know' – without necessarily knowing the implications.

One example is provided by Odin Teatret's performance *Talabot*. Here a conjunction between a real life history, world history, and the dramatic *mise-en-scène* creates a space in which the individual spectator may catch a sudden glimpse of the connections between his or her own life and the larger history. The theatre performance was a restoration of the biography of a woman anthropologist in the environment of the last forty years of world history and global encounters; as such it was of course both singular and unique. Yet, it was also a way of transcending the autobiographical and offering a synthetic space where anybody was free to enter. The actors' restoration of behaviour made the spectators experience the experience of the woman anthropologist in condensed form. This was what made the play potentially resonate with their own experiences without preempting the significant issues. *Talabot* thus was a particularly successful example of making people sense what they already implicitly knew. [...]

The problem in the play world becomes the representation of real problems with knowledge in our world; the fictive problem enables us to contemplate those problems in a specific setting, but independently of any need to make «responsible» interpretive or moral choices. The play becomes a mirror of problems of inquiry, but it does not make an inquiry itself²⁰.

This is the point: theatre does not direct the inquiry, nor does it tell us simply what we know. Rather the kind of reflexivity involved points to the problem of *how* we think we know in the first place. Therein lies its force and its dramatic power.

Like it happens in periods of crisis or rapid change, so also in moments of dramatic density: there is a break down in the way in which language itself is understood²¹. The bond of signification is broken; the world becomes momentarily unspeakable. This effective reframing (and the frame is of course part of the event) is what makes the world new. The genius works by reframing, not illustrating, the mundane world.

¹⁹ Cfr. Paul Friedrich, *The Language Parallax. Linguistic Relativism and Poetic Indeterminacy*, Austin, University of Texas Press, 1986, p. 128.

²⁰ Phyllis Gorfain, *Play and the Problem of Knowing in Hamlet*, cit., p. 216.

²¹ Cfr. Vincent Crapanzano, *Maimed Rites and Wild and Whirling Words, in Hermes' Dilemma and Hamlet's Desire. On the Epistemology of Interpretation*, Cambridge, Harvard University Press, 1992, p. 289.

Dramatic Density and Creativity

By way of concluding this chapter, I shall return to the notion of cultural creativity in relation to the creative process inherent in theatre making.

Obviously, there is a qualitative difference between theatrical and social performances, the one designed to realize presence by way of illusion, the other illuding reality by way of presence. Theatre is a space which consciously reframes human experience. Yet, focussing on the agent allows us to emphasize the profound continuity between acting on stage and living in the world; if nothing else then because of the dialectic between performing and learning identified by Victor Turner «One learns through performing, then performs the understandings so gained»²². From the ringside of the theatre, Konstantin Stanislavskij also warned the actor: «Always act in your own person... You can never get away from yourself. The moment you lose yourself on the stage marks the departure from truly living your part and the beginning of exaggerated, false acting»²³. Even if theatre produces an experience of heightened vitality, this vitality is apprehensible only through a continuity with lived experience in general. *Theatrum Mundi* is an epitome of the world theatre, which it does not express or mirror but which it condensates and makes manifest.

[...] Meaning is always emergent, and each moment contains a surplus of possible successors. Only one next-step can be made, however. In theatre, the vicarious experience of the surplus historicity of any moment, leaves a lasting trace upon the spectator – which words in themselves could not achieve. The experience of experience displaces the individual from his or her life-history. Outside theatre, the dislocation in the economy of relevant expressions may redirect history.

If cultural creativity is about demonstrating the surplus historicity of any historical moment, and thus raise the awareness of potential newness in the course of the world, anthropology also has an important contribution to make – by demonstrating the theatricality of the world – the true *theatrum mundi*.

²² Victor W. Turner, *From ritual to theater*, cit., p. 94.

²³ Kostantin Stanislavskij, *An Actor's handbook*, New York, Theater Art Books, 1963, p. 91.

Jean-Marie Pradier
ETHNOSCÉNOLOGIE.
LES INCARNATIONS DE L'IMAGINAIRE

Ce fut tout d'abord l'une de ces évidences que l'on ne s'explique pas, mais qui caractérisent ce que François Delsarte a nommé «épisodes révélateurs». Dans une lettre adressée à son disciple américain James Steele MacKaye le 30 janvier 1871, Delsarte avait évoqué les événements qui avaient marqué de façon décisive le cours de son existence de praticien chercheur, au point d'orienter et de nourrir ses propres travaux¹. Pour moi, c'est à Holstebro un jour de l'hiver 1974 que c'est produit un épisode révélateur. Quarante ans plus tard, l'alliage dynamique qui s'y est opéré est devenu chantier permanent, brassage de réflexions, absorption d'expériences, combinaisons d'ententes et d'étonnements, d'échanges bénéfiques et de désaccords fructueux qui m'ont conduit à développer progressivement des intuitions initiales, des hypothèses, en un champ d'étude interdisciplinaire: l'ethnoscénologie.

Lors du colloque de fondation de cette ethnosciences en mai 1995, à l'UNESCO puis à la Maison des Cultures du Monde de Paris, avec mes amis co-fondateurs – Jean Duvignaud, Cherif Khaznadar², Françoise Gründ –, nous sommes entrés, à notre tour, dans la course à l'élucidation des contraires apparents, initiée en 1964 à Oslo par Eugenio Barba. Héraclite d'Éphèse le Grec, habitué des gymnases parlait d'énantiodromie – δρομος, la marche, la course (des contraires). Communément, ce qui nous paraît contraire, ne l'est pas en soi; mais

¹ Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie*, Paris, Editions IPMC, La Villette, 1992, pp. 55.

² Alors qu'il dirigeait la Maison de la Culture de Rennes, Cherif Khaznadar avait invité l'Odin Teatret dans le cadre du Festival de Café Théâtre et de Théâtre en Marche. Cfr. *L'étranger qui danse. Album de l'Odin Teatret 1972-1977*, version française de *Lo straniero che danza*, Turin, Cooperativa studio forma, 1977. Il revient à Chérif Khaznadar d'avoir fait connaître à E. Barba, Sanjukta Panigrahi (1944-1997) danseuse indienne de style Odissi.

prend naissance dans les taxonomies élaborées dans le temps et l'espace des peuples où se construisent les cosmologies. La notion d'ethnoscience elle-même se fonde sur l'idée que les sciences et le savoir pragmatique se doivent assistance mutuelle.

Comment est-il possible d'exposer brièvement quatre décennies de marcottage, greffe, repiquage et panachage de lectures et discussions, partage d'émerveillements, participation à des sessions de l'ISTA et colloques, sinon qu'en rappelant que les affects ne sont pas extrinsèques au dynamisme physique, intellectuel, esthétique et spirituel. L'élan de création qui nous est donné par la rencontre avec une personne, un texte, une musique, un tableau... repose sur des affinités aux racines multiples et profondes. Songeons à la remarque de Proust, croquant M. de Norpois: «Sauf chez quelques illettrés du peuple et du monde, pour qui la différence des genres est lettre morte, ce qui rapproche, ce n'est pas la communauté des opinions, c'est la consanguinité des esprits³».

Le triangle du Hasard

Je crois avoir pris connaissance de l'existence de l'Odin Teatret en 1973, à Montevideo, par un article de Guy Dumur publié dans «Le Nouvel Observateur». Sans doute s'agissait-il de *Min fars hus – La Maison du Père* (avril 1972-1974) – présentée à la Cité Universitaire de Paris au mois de juin. Nous en avons parlé avec José Ramón Novoa, un acteur du *Teatro Circular*. Peu après, José a rejoint l'Odin Teatret à Holstebro où il est resté un certain temps. À son retour, il m'a apporté un petit livre élégant, produit en français par le théâtre: *Expériences* (1973). J'ai lu, ou plutôt mangé l'opuscule de papier glacé, passionnément surpris de trouver dans ces 186 pages l'exposé lumineux et subtil d'une réalité que je tentais d'atteindre, certes avec infiniment moins de ressources mais grande détermination et volonté d'en pénétrer les secrets. Une pratique utopique y était décrite et conceptualisée, minutieusement charnelle, vivante, dépourvue des commentaires doctrinaux ou des généralisations abstraites qui me paraissaient souvent affecter nombre de travaux universitaires. Chacun des brefs articles rassemblés offrait des prémices à mes recherches futures. Chacun des entretiens d'Eugenio confortait le bien fondé de mes irritations et leur donnait du

³ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Tome I, Paris, NRF Bibliothèque de la Pléiade, 1968, pp. 435-436.

sens. Exemples: ses réponses à Bent Hagedsted sur le prétendu ritualisme de son théâtre; l'hystérisation narcissique du jeu; le tapage pris pour révolution; le théâtre oriental comme stimulus; le refus de l'endoctrinement; l'arbitraire de la réception.... Je me doutais moins de ce qu'ils pouvaient comporter d'aspects polémiques, comme le pied de nez adressé vertement par Marc Fumaroli au courant intellectualiste de la sémiologie du théâtre⁴.

J'ai alors décidé de mettre à profit mes congés de l'été austral 1974-1975 pour rendre visite à Barba, à Holstebro, en compagnie de ma première épouse – Emma Debayle. Par lettre, je lui avais demandé s'il pouvait me recevoir, et à quelle date. Nous sommes donc arrivés dans la grisaille froide du Jutland en hiver, quelques jours avant mon départ pour le Kurdistan d'Irak où la guerre avait repris de plus belle. Notre première rencontre danoise se fit sur trois jours, dont un dimanche de temps-libre, plat, ennuyeux, sinistre: – «Il vous faut voir Holstebro le dimanche: la ville est morte. Ici, les gens tiennent un chéquier dans une main, et la bible dans l'autre». Maniaque, j'ai enregistré notre entretien dont une grande partie est retranscrite dans ma thèse d'État (1980)⁵. Venant d'une République où le 27 Juin 1973 Juan Maria Bordaberry, son Président, avait ouvert la porte à une dictature militaire, j'étais intrigué par la ferveur avec laquelle un groupe de jeunes gens, et de professionnels, avait intégré un atelier expérimental de théâtre que j'ai baptisé par la suite *Teatro Laboratorio de Montevideo*. Les exercices y avaient pris le pas sur le désir habituel de monter des spectacles. Une question m'est alors venue à l'esprit: «la pratique du théâtre ne relèverait-elle pas, parfois, de la thérapie?». Barba m'a répondu par une anecdote: réfugié à Moscou, Ho Chi Minh enseignait l'histoire; comme cela l'ennuyait il composait ses cours en vers. «Était-ce de l'Histoire, ou de la poésie?» me demanda-t-il. Cette leçon m'accompagne jusqu'à aujourd'hui. Les taxonomies appartiennent aux productions de l'esprit. Toute catégorie porte en elle un héritage culturel, une logique locale. La réponse déplaçait la question vers d'autres paysages plus vastes: le tiers-théâtre, et la polarité proposée par John Blacking au cours du séminaire «Theatre, Anthropology, and Theatre

⁴ Marc Fumaroli, *Barba laughs*, programme de la Biennale di Venezia (1972), à propos de La Maison du Père, in *Expérience*, Holstebro, Odin Teatret Forlag, 1973, p. 132-152.

⁵ Jean-Marie Pradier, *Le faux, le vrai et le secret: contribution à l'analyse du rapport discours comportement dans l'apprentissage du théâtre*, thèse pour le doctorat d'État ès Lettres et Sciences Humaines, Université de Vincennes, Paris 8, 1980, 2 tomes. Un exemplaire se trouve à l'Odin.

Anthropology», organisé par le Centre for Performance Research à Leicester durant l'automne 1988: *thinking in motion- thinking in concepts*⁶. Plus encore, elle m'a conduit à envisager la dimension fondamentale des incarnations de l'imaginaire. La pratique artistique n'est pas thérapeutique; ce sont les carences provoquées par son absence qui sont pathogènes.

Alors que je n'avais vu à Holstebro qu'un spectacle de clowns, qui m'avait moins enthousiasmé que mes entretiens avec Eugenio Barba, j'ai proposé à la revue «Maldoror. Revista de la ciudad de Montevideo» que dirigeait Carlos Pellegrino, un article intitulé *Del cuerpo, a propósito del Odin Teatret*. Il fut publié en deux parutions en août 1975 et l'année suivante à la même époque. À le relire aujourd'hui, je ne le désavoue pas. Tout au contraire. Les dernières lignes annoncent ce qui ne cesse de prendre forme dans les arts et les sciences, non sans conflits, ruptures et naïves simplifications:

El proyecto de Barba y de sus actores proyectándose sin cesar traduce la revolución copernicana que empezamos a sospechar. El hombre no gira en torno a la palabra-centro. Una nueva relación al cuerpo se establece a partir de una nueva relación al mundo: «ya non son solos mi palabras, sino quizás mi presencia lo que puede decir algo»⁷.

Ce qui m'avait immédiatement attiré chez Eugenio était son déracinement paradoxal, l'union intime d'un cosmopolitisme et d'un sang de l'extrême sud italien né de multiples hybridations. Ses voyages initiatiques l'avaient mis – me semble-t-il – dans un état permanent de réalisme et d'utopie, de désillusions et de fidélité, de quête du graal et d'auto-dérision. Après la guerre d'Algérie et la révolution kurde qui m'avaient appris à me méfier des postures hypocrites et de l'aveuglement des idéologues, deux coups d'État militaires vus de près – Chili (1973) –, je respirai avec un homme dont la réflexion s'était aiguisée par l'ailleurs. Le polyglottisme de ses spectacles, enfin, et l'impossibilité d'en suivre scrupuleusement le sens textuel exacerbait en moi le rapport immédiat aux stimulations psycho-physiques des événements – leur carnalité –, au plus près du vivant. La découverte qu'Eugenio m'a permis de faire du principe japonais du *jo-ha-kyu* a été

⁶ Eugenio Barba, *The paper canoe. A guide to theatre anthropology* (traduction Richard Fowler), Londres et New York, Routledge, 1995, p. 88.

⁷ Jean-Marie Pradier, *Del cuerpo, a propósito del Odin Teatret*, «Maldoror. Revista de la ciudad de Montevideo», n. 11, août 1976, p. 32.

fondamentale. J’y trouvais une singulière correspondance avec les bases du comportement animal de chasse ou d’alerte. Tout se passait comme si les universaux du vivant trouvaient à investir les innombrables formes que les individus et les cultures inventent dans l’éphémère ou se transmettent. Ce n’était donc pas la sémiotisation du corps qui m’intéressait, mais cette capacité propre à notre espèce de jouir de la vie au point d’en concevoir de virtuoses expositions.

Racines

Les services secrets turcs et les rats de Skinner sont à l’origine de ma carrière académique dans les études théâtrales, et mon intérêt pour ce que j’ai appelé l’ethnoscénologie. Il n’est pas inutile d’évoquer brièvement quelques repères biographiques, dans la mesure où toute recherche théorique, scientifique, académique, artistique est sous-tendue par une histoire de vie.

Une fois libéré de mes obligations militaires que j’avais accomplies dans les montagnes de Petite Kabylie de l’Algérie en guerre, j’avais quitté une première formation en philosophie pour entreprendre des études à l’Institut de Psychologie de l’Université de Toulouse, dans l’intention de mieux comprendre les raisons qui incitent notre espèce à s’auto-détruire. Le hasard m’avait conduit à animer un groupe expérimental de théâtre composé de lycéens et d’étudiants. Nous avons rapidement abandonné le projet de monter des spectacles, et nous passions notre temps à explorer le phénomène théâtral par la pratique d’exercices inspirés pour certains par Stanislavski, l’éthologie, la psychologie, la psychophysiologie et notre propre imagination. Mon premier doctorat – en psychologie (1969) – a été consacré à l’étude des motivations et à l’évolution des comportements des participants de ce groupe. J’avais été frappé de constater l’ampleur de la transformation des attitudes de ces jeunes acteurs. La libération de l’imaginaire et son incarnation dans le jeu avait pour conséquence de débloquer, révéler et élargir des potentialités aussi bien cognitives que physiques et sociales. De telle sorte que le groupe n’avait pas tardé à manifester à la fois une exigence radicale à l’égard du «théâtre», et des désirs d’affranchissement et d’indépendance. Certains des comédiens s’invitaient dans les débats organisés par le théâtre institutionnel pour lui porter publiquement de vives critiques. D’autres, rompaient avec les codes conservateurs de leur milieu social. Bref, notre groupe expérimental agitait les esprits. Plus tard, j’ai trouvé dans les écrits et les actions d’Eugenio Barba – notamment *Teatro Cultura* (1979) – les analyses et les réponses à cette

question qui ne cesse d'habiter l'histoire du théâtre euro-américain. Textes qui ne vieillissent pas, et sont d'une singulière actualité, aujourd'hui, lorsque le metteur en scène allemand Thomas Ostermeier invité au Festival d'Avignon en juillet 2014, s'exprime sur le serpent de mer qu'est «la crise du théâtre»⁸. Tout en préparant mon doctorat en psychologie j'avais entrepris une première enquête de terrain dans la partie du Kurdistan d'Irak libéré par les pesh merga du général Barzani. J'en avais tiré un livre *Les Kurdes. Révolution silencieuse* (1969). Une fois ma thèse soutenue, lassé par les problèmes rencontrés par notre groupe de théâtre, j'ai pris le parti de suivre le mouvement de libération kurde, et de lui consacrer une nouvelle thèse, dite *d'État*.

Des personnalités bienveillantes du Ministère des Affaires Étrangères m'ont alors fait nommer en 1972 au département d'études françaises de l'université d'Istanbul afin d'être au plus près du mouvement de libération nationale kurde d'Irak. J'ai été rapidement repéré par les services de sécurité Turcs qui avaient reconnu en moi l'auteur du livre dont j'ai parlé plus haut. À l'époque, tout ce qui pouvait évoquer la question kurde de près ou de loin était frappé d'interdiction radicale, et réprimé avec violence. Bénéficiaire d'un passeport de service je n'ai pas été arrêté par la police, ni éliminé, mais expulsé sans violence.

À Paris, il me fut proposé le poste de directeur des activités culturelles de l'Alliance Française de l'Uruguay. À une condition: «faire du théâtre». Au pays de Jules Supervielle, Isidore Ducasse – alias Comte de Lautréamont – et Jules Laforgue, l'Alliance Française disposait de vastes locaux dotés d'une belle salle de théâtre bien équipée, entretenue par un technicien particulièrement habile. Ces conditions me paraissaient idéales pour poursuivre et développer ce que j'avais commencé à Toulouse. En revanche, animé par l'intransigeance irritable de l'âge jeune, je me suis emporté contre le groupe d'acteurs et d'actrices formé par mon prédécesseur. Les expatriés ont souvent tendance à monter des spectacles entre eux et dans leur langue nationale. C'est l'occasion de se retrouver entre soi, d'élire des stars, de prendre du plaisir à monter sur scène au service d'un répertoire classique, reconnu, acceptable et grand public. Il n'y a rien de répréhensible dans ces habitudes communautaires. Cependant, elles m'exécraient! Des années plus tard, j'ai retrouvé dans le tapuscrit original du *Theatre psycho-dynamique*⁹ rédigé

⁸ Thomas Ostermeier, *Sortir de la crise du théâtre*, entretien recueilli par Nicolas Truong, «Le Monde», dimanche 6-lundi 7 juillet 2014, p. 15.

⁹ Ce texte a été publié dans *Alla ricerca del teatro perduto*, Padoue, Marsilio, 1965. Premier livre écrit sur Grotowski. Il n'a jamais été publié en français.

en français par Eugenio Barba à Opole, daté de janvier 1963, l'opiniâtre rigueur ascétique qui m'a conduit à pousser au départ les «anciens» du théâtre de l'Alliance Française, pour proposer une discipline de recherche utopique. L'étonnant opuscule de Barba tient du manifeste et de la règle monastique. À la lecture de ces soixante-douze pages dactylographiées, le lecteur imagine sans peine les austères journées laborieuses des deux hommes – l'un de 27 ans, l'autre, J. Grotowski de 30 –, et leur acharnement passionné à la besogne dans une petite ville sans grâce, et un théâtre sans luxe. Nous n'en étions pas arrivés à ce point à Montevideo. Toutefois, alors que la dictature militaire allait s'abattre sur le pays, notre groupe s'est mis au travail. Nous avons vite abandonné le projet de «faire du théâtre en langue française», pour préparer un seul spectacle par an – parfois remplacé par des démonstrations de travail. En effet, très vite s'est imposée la volonté d'explorer les possibilités «psycho-physiques» des actions humaines, non à partir de l'analyse de textes dramatiques et des personnages, mais en considérant l'entièreté de la personne. Parfois, des documentaires prêtés par les services de l'ambassade de France permettaient de voir le point de vue d'ethnologues, d'anthropologues, de neurophysiologistes sur certains aspects qui nous intéressaient. Il ne s'agissait absolument pas de «faire du théâtre scientifique», mais de s'étonner, de découvrir ces innombrables secrets de l'invisible du corps/esprit et sa complexité.

On mesure à quel point la lecture d'*Expériences*, a été exaltante! D'autant que contraint de modifier le sujet initial de ma thèse d'État, j'ai décidé de l'orienter vers l'étude des fondements des comportements humains spectaculaires organisés dont le théâtre tel que nous l'entendons en Europe est un sous-ensemble historique et local. Ce que nous appelons «théâtre» dans la culture occidentale est une forme d'incarnation des imaginaires individuels et collectifs dont la nature se définit bien au-delà des «arts du spectacle vivant». Esthétique et éthique – au sens de l'ethos grec – sont les deux faces de la même entité. La scène produit un phénomène empathique plus ou moins réussi, dont l'analyse est d'autant plus malaisée qu'il correspond à la relation de deux imaginaires irréductibles l'un à l'autre: celui des performeurs; celui des spectateurs, publics, observateurs.

C'est en Uruguay que j'ai rencontré l'ethnologue René-Guy Busnel, qui avec une équipe américano-japonaise faisait des recherches sur la communication acoustique d'une espèce particulière de dauphins. Tous logeaient dans un petit village de pêcheurs de requins, sur la côte Atlantique. Introduceur en France d'Irenaüs Eibl-Eibesfeldt – le disciple de

K. Lorenz –, Busnel était un scientifique aussi brillant que chaleureux. Par la suite, mes séjours dans son laboratoire de l'INRA à Jouy-en-Josas, ont été des périodes de remise à niveau et d'ouverture à la psycholinguistique nord-américaine. Ils devaient aboutir à l'organisation du colloque de Karpacz (septembre 1979) sur les aspects scientifiques du théâtre, auquel ont participé Jerzy Grotowski et Eugenio Barba. Entretemps, j'avais démissionné de l'Alliance Française de l'Uruguay pour obtenir un poste d'enseignement en psycholinguistique à l'université de Rabat, au Maroc, afin de pouvoir terminer ma seconde thèse dans de bonnes conditions et la soutenir en 1980, quelques mois avant la première session de l'International School of Theatre Anthropology. Ce travail universitaire laisse apparaître ce qu'il doit aux rencontres que j'ai évoquées succinctement. D'emblée, l'introduction marque une distance par rapport aux études théâtrales classiques: «[...] pourquoi ne pas prêter attention au comportement, plutôt qu'à la représentation de celui-ci». Vingt ans plus tard, Jean Bazin a défini en des termes similaires le propre de la description anthropologique. Ce que cette dernière apprend, écrit-il, est ce que «font» les individus, non ce qu'ils «sont»¹⁰.

Il est facile d'imaginer ce qu'ont représenté les sessions successives de l'ISTA – ses artistes et ses «intellectuels» dont nombre d'italiens – dans la poursuite de mes recherches. Les premiers moments m'avaient conduit à établir les fondations épistémologiques d'une question générale. Le théâtre m'apparaissait offrir une maquette anthropologique par excellence des comportements humains spectaculaires organisés. Toutefois, considérer cette pratique ethnique comme un modèle réduit ayant valeur universelle ne me satisfaisait nullement. Il me restait à envisager l'étude des contextes qui, au-delà des universaux biologiques, contribuent à générer l'incroyable richesse de la diversité humaine. Il me faudra une quinzaine d'années pour y parvenir, c'est-à-dire plusieurs ISTA, des lectures, trouvailles, controverses, illuminations, essais et erreurs et nombre de malentendus.

«Serendipity» vs causalité linéaire

Si le théâtre est une relation, la science l'est aussi, perpétuel voyage sur les chemins de la connaissance où les rencontres constituent des moments fondateurs. À l'*Institut Pasteur* de Paris, l'effet «distributeur à café», est fréquemment évoqué à propos des innovations théoriques. Go-

¹⁰ Jean Bazin, *Science des moeurs et description de l'action*, «Le Genre Humain», n. 35, hiver 1999 – printemps 2000, pp. 33-58.

belet tiède en main, des contacts fortuits et amicaux se nouent entre laboratoires. Les informations circulent, les idées se croisent et des découvertes naissent entre métissage et sérendipité. Le mot désigne la capacité de concilier l'acharnement à la tâche, la méticulosité dans l'observation, le sens du détail et l'aptitude à établir des relations, de s'ouvrir à l'inconnu, de ne pas s'effrayer de l'insolite pour changer de cap et quitter l'objectif initial¹¹. Il en va de même dans la création artistique. La sérendipité parsème les pages de *Bruciare la casa. Origini di un regista* (2009)¹², au plus près de la signification donnée à ce mot par son inventeur Horace Walpole dans un courrier adressé à un ami en 1754: «always making discoveries, by accidents and sagacity, of things which they were not in quest of». Le célèbre épistolier, initiateur du roman gothique avait trouvé son inspiration lexicale dans la version anglaise d'un conte venu de Venise où en 1557 Michele Tramezzino avait repris une fable fort ancienne. L'histoire est celle des trois princes de Serendip qui, accusés à tort de vol, s'avèrent capables de dresser avec précision le tableau d'un chameau égaré, sans l'avoir vu, mais à partir d'indices recueillis sur les lieux de sa disparition. Eugenio Barba:

Le hasard, en particulier si on le rebaptise du terme exotique et savant de «sérendipité», évoque l'idée d'une récompense. On dit: la chance lui a souri. Mais dans l'activité artistique ce hasard est d'un type particulier et, qui plus est, délibéré. Un aspect fondamental de notre créativité consiste à *créer les circonstances où convergent les «deux» qui ne semblent pas destinés à se rencontrer*. Je devais, de par mon métier, favoriser les conditions qui permettraient aux actions des acteurs de tourner en dérision mes modes rectilignes de penser et de sentir¹³.

En Occident, la sérendipité a l'épigramme d'Héraclite d'Ephèse pour aïeule philosophique, l'oxymore pour cousine rhétorique, et la notion de complémentarité de Niels Bohr pour voisine épistémologique. Vulgarisée dans la devise *Contraria sunt complementa* apposée sous le blason du physicien anobli, adopté par l'Odin, la complémentarité est la notion principale de l'épistémologie de Bohr. Arrivé au Danemark, Barba s'était demandé quel était ce physicien no-

¹¹ Pek van An del, Danièle Bourcier, *De la sérendipité dans la science, la technique, l'art et le droit. Leçons de l'inattendu*, Chambéry, Editions L'Act Mem, 2008.

¹² Eugenio Barba, *Bruciare la casa. Origini di un regista*, Milano, Ubulibri, I libri bianchi, 2009.

¹³ Eugenio Barba, *Brûler sa maison. Origines d'un metteur en scène*, (traduction Eliane Deschamps-Pria), Montpellier, L'Entretemps, Les voies de l'acteur, 2011, p. 232-233.

bélinisé – Niels Bohr – dont tout le monde parlait, et que Jerzy Grotowski avait pris pour référence pour expliquer la démarche de l'Institut de Recherche sur les Méthodes du Jeu d'Acteur. Il s'est alors intéressé au personnage, découvrant combien l'attitude du chercheur, pionnier de la théorie quantique, entraînait en correspondance avec ses propres préoccupations. Le savant était également un philosophe. Affronté à la question du langage, il avait tôt constaté son insuffisance lorsque l'expérience de physique à décrire dépassait les événements de la vie quotidienne. En 1927, il avait eu recours au terme de complémentarité – *complementarity* – pour désigner une relation d'exclusion mutuelle d'entités qui seraient contradictoires si elles étaient réunies dans une même description. Insatisfait de son choix terminologique, il lui avait substitué le mot «réciprocité» en 1929, pour revenir au premier en 1931 afin d'éviter toute confusion avec le sens technique de «loi de réciprocité». Notion principale de l'épistémologie de Niels Bohr, la complémentarité a été ballottée entre de multiples interprétations. Pour le non spécialiste, le sens de la notion apparaît compréhensible dans les diverses conférences données par le savant à propos de l'anthropologie, de la biologie et de la psychologie. D'une grande culture, celui-ci s'est exprimé à plusieurs reprises avec grande prudence sur les leçons que les sciences humaines et les sciences de la vie pouvaient retenir de la physique subatomique. De fait, la théorie quantique a donné lieu parfois à des extrapolations délirantes, encouragées malgré les intentions de son auteur par l'ouvrage de Fritjof Capra *Le Tao de la physique* (1975). Il est à souligner qu'au grand jamais, Barba ne s'est laissé aller à de telles chimères, pas plus qu'il n'a succombé aux sirènes du déterminisme mécaniste ni du vitalisme.

Lors de la sixième session de l'*International School of theatre Anthropology* organisée par le *Centre for Performance Research* à Brecon et Cardiff, du 4 au 12 avril 1992, Eugenio m'a offert une petite toupie de bois sur la pochette de laquelle avait été écrit *serendipity*. Le thème officiel des journées était l'étude du *subscore*, le niveau d'organisation des processus mentaux de l'acteur en scène. À l'opposé de la démarche scientifique que certains prêtent injustement à Barba, il ne s'agissait nullement d'établir des algorithmes et de barbares abstractions, ni de jouer à la roulette avec l'imaginaire. Nous étions invités à explorer minutieusement la fécondité de l'union des contraires (apparents).

C'est en travaillant sur une biographie – encore inachevée – d'Eugenio Barba, que je dois d'avoir vivifié et épanoui, avec la découverte de la pensée de Niels Bohr, la révélation conceptuelle qu'avait été un séminaire de *sémantique générale* suivi au temps de mes études. La logique de pensée élaborée par Alfred Korzybski, affronte la question

de la contradiction telle qu'elle est traitée dans la tradition de la logique aristotélicienne, devenue classique, et incite à prendre conscience du caractère inadéquat de ses postulats.

Comme le symbole du Dao le suggère, la «complémentarité» met en évidence l'arbitraire de la logique aristotélicienne, encore présente au quotidien dans le langage, les systèmes de pensée et les mœurs qui nous sont coutumiers. Les langues contextuelles et les traditions philosophiques de la Chine et du Japon n'ayant pas les mêmes héritages, les théories de la physique contemporaine n'a pas eu à résoudre les mêmes difficultés pour être admises et comprises dans ces sociétés. Depuis, l'épistémologie contemporaine est entrée dans l'ère de la prise en considération des systèmes complexes, non sans avoir à maîtriser la propension à la «simplexité», qui selon Alain Berthoz le neurophysiologiste inventeur de la notion, est la capacité du cerveau à réduire son effort à la moindre peine.

Énantiodromie versus tiers exclu

Le monde académique oppose souvent une psycho-rigidité stérile et parfois agressive aux propositions nouvelles. Des articles sont critiqués sans avoir été lus, des positions disciplinaires souffrent la condamnation avant d'avoir été comprises, et des hypothèses de travail sont a priori vouées à l'enfer. Étrangement blâmé au début des années soixante-dix pour avoir entrepris un dialogue entre les sciences de la vie et le théâtre, j'ai été particulièrement sensible à l'injustice dont a souffert Eugenio Barba, lorsqu'un philosophe français spécialiste de l'éducation physique puis de la danse, a décrit ses recherches comme s'il s'agissait de l'entreprise d'un entraîneur sportif de l'ex-Allemagne de l'Est, inspiré par un savant fou. Je cite cet étonnant passage extrait d'un entretien publié en 1988 dans une revue de référence :

Il existe au Danemark l'Institut international d'anthropologie du théâtre (sic), l'école d'Eugenio Barba qui tente d'appliquer au théâtre les méthodes scientifiques de l'étude du corps humain. On y étudie par exemple le fonctionnement de l'oeil de l'acteur, l'influence des possibilités respiratoires sur la durée du maintien de la posture, l'attention, etc¹⁴.

¹⁴ Michel Bernard, *Esthétique et théâtralité du corps*, «Quel Corps?», n° 34/35, mai 1988, p. 18.

Quelle mouche avait donc piqué l'auteur pour l'inciter à énoncer doctement tant de balivernes? Barba avait nettement déclaré son opposition à tout scientisme¹⁵. Interrogé trois ans après la fondation de l'Odin Teatret, en septembre 1967, par Bent Hagedsted, il lui avait répondu:

Si le théâtre, métaphoriquement, peut être mis en parallèle avec la recherche scientifique, celles des psycho-physiologiques et des acousticiens, par exemple, s'il peut recouper les recherches des sciences humaines, comme l'anthropologie, la psychiatrie, la sociologie, il n'en est pas moins vrai qu'il est plus qu'aucune de ces sciences, engagé éthiquement et subjectivement. Pas plus qu'à la religion, le théâtre ne s'identifie à la science¹⁶.

Ce n'est pas la science en tant que doxa que retient Barba, mais plutôt la praxis de ses laboratoires dont les logiques nouvelles fondent sa modernité¹⁷. L'accusation fantaisiste portée par Michel Bernard à son encontre est plus qu'une note d'humeur ou un signe d'arrogance ignorante. Elle révèle un dualisme épistémologique propre à la tradition philosophique européenne, qui la distingue nettement du pragmatisme nord-américain. Théoricien polémiste, Bernard avait défendu dans sa thèse d'État publiée en 1977 sous le titre *L'Expressivité du corps. Recherche sur les fondements de la théâtralité*, une conception désaliénée du corps en une vigoureuse et justifiée attaque contre toute forme de dressage, fonctionnalisme ou marchandisation asservissante. Au prix de nombreuses distorsions et commentaires assertifs. L'auteur n'est pas tendre avec Jerzy Grotowski et les théâtres expérimentaux dont il n'avait aucune expérience concrète. L'ouvrage du philosophe, complété par plusieurs publications de même nature, et le lancement d'une collection «*corps et culture*» aux éditions universitaires, futures éditions Delarge, a longtemps joui en France d'une grande estime dans les milieux de l'éducation physique alors en plein débat, puis ultérieurement lors des premières tentatives de création d'un enseignement de la danse à l'université. Il ne pouvait en être autrement, quand Bernard se réfère à des auteurs tels que Freud, Klein, Reich, Merleau-Ponty, Schilder, Marcuse, Deleuze et Guattari, Fédida, Baudrillard, Lyotard,

¹⁵ Jean-Marie Pradier, *Barba: l'exercice invisible*, in *Le Training de l'Acteur*, ouvrage coordonné par Carol Müller, coll. Conservatoire National d'Art Dramatique, Apprendre, n. 14, Arles, Actes Sud-Papiers, 2000, pp. 57-78.

¹⁶ Eugenio Barba, *Un théâtre de sectaire*, propos recueillis par Bent Hagedsted, in *Expériences*, cit., p. 161.

¹⁷ Simon Schaffer, *Leviathan and the Air-Pump. Hobbes, Boyle, and the Experimental Life*, Princeton University Press, 2011.

alors qu'il récusait tout intérêt pour la biologie, les neurosciences et les sciences cognitives considérées comme des entités abstraites et hostiles plutôt qu'en termes de champs d'étude.

Le «mind-body problem»

L'incompréhension des contempteurs de Barba, devenus les miens, a paradoxalement engendré un développement inattendu et positif de mes recherches. L'hostilité que je constatais m'a incité à en comprendre les raisons et à me pencher sur l'histoire des mentalités. C'est ainsi que j'ai entrepris une recherche d'anthropologie historique sur les fondements culturels du théâtre occidental et des théories qui l'accompagnent. En effet, au cours des sessions de l'ISTA, j'avais été frappé de constater l'intérêt des performeurs japonais, chinois et balinais pour «la médecine», alors que la sémiologie, la psychanalyse ou la psychologie avaient généralement la faveur des Européens. Aussi, ai-je dédié le fruit de ce travail¹⁸ à Eugenio Barba et aux acteurs et actrices de l'Odin Teatret.

Pour passionnelle qu'elle était, la critique du philosophe français – déraisonnable à mes yeux – rejoint paradoxalement les tribulations de la recherche anthropologique, et plus simplement la confusion qui est la nôtre lorsque nous nous approchons et nous percevons des pratiques culturelles qui nous sont étrangères. Lors d'une conférence donnée à Elsinore en août 1938 devant un parterre d'anthropologues et d'ethnologues, Niels Bohr avait déclaré :

Quelle leçon profonde sur la relativité de tous les jugements humains n'avons-nous pas reçue de nos jours lorsque nous avons découvert que tout phénomène physique dépend du point de vue de l'observateur¹⁹.

Au fur et à mesure que j'ai pris connaissance des malentendus, surinterprétations, contresens, faux-sens, aberrations, fascination, extravagances engendrés par la réception de l'Odin et la glose des textes et interventions d'Eugenio Barba, il m'est apparu une évidence. Ce que l'Occident appelle *théâtre* n'est qu'un sous-ensemble, une maquette

¹⁸ Jean-Marie Pradier, *La scène et la fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident, (Ve siècle av. J.-C – XVIIIe siècle)*, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. "Corps de l'Esprit", 1997.

¹⁹ Niels Bohr, *Natural philosophy and human culture*, «Nature», n. 143, 1939, p. 268. Repris in Niels Bohr, *Philosophie naturelle et cultures humaines*, in *Physique atomique et connaissance humaine*, Paris, Gallimard, p. 181.

anthropologique, d'un ensemble infiniment plus vaste, dont il nous est d'autant plus difficile à convenir de la nature qu'il touche à une aporie culturelle: le *mind-body problem*, l'imaginaire et son incarnation. D'une part, le mot «spectacle» ne se réfère qu'à ce que nous parvenons à percevoir, en fonction de nos prédispositions et apprentissages. Par ailleurs, l'acteur-danseur – le *performer* – syncrétise dans une forme culturelle, ce trait universel de l'espèce humaine qui avait frappé le jeune Charles Darwin lors de son périple de cinq ans sur le *Beagle*, et dont il trouva confirmation auprès des scientifiques de son temps:

He who will read Mr. Tylor's and Sir J. Lubbock's interesting works can hardly fail to be deeply impressed with the close similarity between the men of all races in tastes, dispositions and habits. This is shown by the pleasure with they all take in dancing, rude music, acting, painting, tattooing, and other wise decorating themselves [...] ²⁰.

Charles Darwin ouvre la discussion encore vivace aujourd'hui sur les universaux biologiques du comportement spectaculaire de l'homme dans *The Expression of Emotions in Man and Animals* (1872) – l'expression des émotions chez l'homme et l'animal – célèbre ouvrage qui fait suite à *The Descent of Man* – la descendance de l'Homme (1871). D'une question particulièrement sensible dans les milieux du théâtre, je retiendrai le bouleversement des positions théoriques relatives aux émotions, et les travaux considérables réalisées dans le domaine de la plasticité cérébrale et des apprentissages. Une fois de plus, la logique de l'épantodromie l'emporte sur celle du déterminisme, qu'il soit biologique ou social! Notre espèce est seule à combiner, associer, lier ce qui relève du *fatum* biologique et ce qui est le fruit de l'expérience, des apprentissages actifs et passifs, implicites et explicites, volontaires et involontaires. La question de l'apprentissage irrigue en permanence la pensée de *l'anthropologie théâtrale* d'Eugenio Barba, de même que nos travaux en ethnoscénologie. Dans les années soixante-dix j'avais adapté à l'étude de l'action théâtrale la formule de Noam Chomsky selon laquelle toute théorie du langage, présupposait une théorie de l'apprentissage. De fait, toute théorie du théâtre – de l'action du performeur à la réception par le spectateur – présuppose une théorie de l'apprentissage.

²⁰ Charles Darwin, *The descent of man and selection in relation to sex*, part I, nouvelle édition, New York, D. Appleton and Company, 1897, p. 178-179.

En ce sens, Barba est un apatride de la conception du théâtre classique, en rompant avec la coutume qui fait de cette pratique un art littéraire, servi par des individus qui l'expriment en temps réel, devant un public qui dresse l'oreille. De fait, depuis Aristote l'œil est suspect dans le monde judeo-chrétien. À propos de la tragédie, le savant homme énonce une distinction entre la $\theta\epsilon\alpha$ et l' $\delta\psi\iota\varsigma$, que le mot français «vision» ne rend pas explicite:

Pour le reste, le chant est le plus important des assaisonnements de la tragédie. Quant au spectacle ($\delta\psi\iota\varsigma$) qui exerce la plus grande séduction, il est totalement étranger à l'art et n'a rien à voir avec la poétique, car la tragédie réalise sa finalité même sans concours et sans acteurs²¹.

Thomas d'Aquin reprenant Aristote dans son *Traité des Passions* concède que si la vue (*visus*) est primordialement au service de la connaissance, elle est également cause de l'amour charnel (Article 6 de la Question 31).

L'Odin se distingue de la tradition classique – encore que plus française qu'italienne – en donnant à percevoir le bios, c'est-à-dire le vivant dans sa plénitude qui comprend le langage sans lui être soumis. Il me paraît proche des préoccupations de l'ethnomusicologue John Blacking, qui est également une référence en ethnoscénologie: «The question, “How musical is man?” is related to the more general questions, “What is the nature of man?” and, “What limits are there to his cultural development?”»²².

La perspective nouvelle que notre groupe d'amis a ouverte en 1995 en l'appelant «ethnoscénologie» procède de même²³. L'ethnoscénologue s'attache à démêler la complexité des incarnations de l'imaginaire, sans les réduire par l'analyse à une mécanique dévitalisée ou à une structure symbolique sans chair.

²¹ Aristote, *La Poétique*, le texte grec avec une traduction et des notes de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, préface de Tzvetan Todorov, Paris, Editions du Seuil, 1980, p. 57.

²² John Blacking, *How musical is man?*, University of Washington Press, 1973, p. 7.

²³ Cf. Jean-Marie Pradier, *Ethnoscénologie: la profondeur des émergences*, «Internationale de l'Imaginaire», numéro spécial du colloque de fondation de l'ethnoscénologie, n°5, maggio 1995, Arles, Actes Sud, Babel Maison des Cultures du Monde, 1996; Jean-Marie Pradier, *Ethnoscénologie: the flesh is spirit*, in *New approaches to theatre studies and performance analysis*, ouvrage coordonné par Günter Berghaus, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2001, pp. 61-81.

Un demi!

La locution «un demi siècle d'existence» évoque l'incomplétude. Un demi n'est pas un entier. À la différence des affirmations dogmatiques qui aussitôt émises s'enroulent sur elles-mêmes et s'étouffent avec le temps, faute de pouvoir respirer, toute proposition nouvelle est ouverte au futur. Sur les voies de la connaissance – scientifique, artistique, spirituelle – se distinguent des escales que sont les états temporaires du savoir, les découvertes fortuites, les expérimentations abouties qui introduisent à des hypothèses complémentaires. En un demi-siècle d'existence l'Odin est parvenu à construire l'une de ces haltes majeures. Eugenio Barba – de même que Jerzy Grotowski – s'est engagé dans l'exploration d'une anthropologie fondamentale, en quête de la nature de l'espèce humaine, en prenant pour objet de recherche un particularisme: le théâtre en action, *in vivo*, le performeur, l'acteur-danseur. Quel est cet étrange animal, – mâle, femelle et autres genres –, qui pense avec son corps, dont l'imaginaire prend chair, s'incarne, fascine ou exaspère au point de croire que ceux et celles qui n'ont pas en partage les codes formels qui le structurent n'appartient pas à la même espèce que lui? À moins que, tout au contraire, la subtilité des codes – linguistiques, symboliques, cognitifs, émotionnels, comportementaux – échappe à l'observateur, de telle sorte qu'il en noie la diversité dans un métissage perceptif confus.

Peter Elsass

LA PRESENZA ASSOLUTA
UNO SPAZIO TERAPEUTICO PER IL TEATRO
E PER LA PSICOLOGIA

[Peter Elsass è professore di psicologia clinica all'Università di Copenaghen dal 1996. I suoi campi di ricerca vanno dalla psicologia clinica e psicologia della salute, spesso in contesti interdisciplinari in cui la medicina, l'antropologia, la filosofia e la storia della scienza si uniscono nell'ambito della cosiddetta Ricerca Sanitaria umanistica, una attività interdisciplinare riunita nell'omonimo Center for humanistisk Sundhedsforskning, in collaborazione con il Centre for Theatre Laboratory Studies, il CTLS, l'Università di Aarhus e l'Odin Teatret di Holstebro].

Teatro Reale di Copenaghen, 1952

Quando avevo cinque anni una zia particolarmente cara, danzatrice presso il Teatro Reale di Copenaghen invitò me, mio padre e mia madre a vederla nel balletto Elverhøj – «Il colle degli elfi». Fu una delle mie prime esperienze traumatiche. La sala del teatro era immensa. Non ero mai stato in una stanza con tante altre persone, alcune perfino sedute in certi scaffali sulle pareti. Quando mi fui abituato alla vastità dello spazio, la luce si spense all'improvviso e una radio immensa cominciò a suonare ad altissimo volume da una buca nel pavimento. Mi ero appena ripreso anche da questo quando vidi una parete scomparire verso il soffitto, scoprendo un'altra sala enorme. E lì in mezzo c'era mia zia che danzava in modo molto imbarazzante.

Negli anni successivi tornai spesso a teatro e col tempo imparai a sopravvivere. Uno dei modi per distrarmi da tutte quelle mostruosità era «sparare liquirizie». Una pastiglia di liquirizia sul pollice, uno scatto con l'indice e la pastiglia schizzava via nel buio.

La prima volta in cui – molti anni dopo – incontrai Eugenio Barba e lui cominciò a parlarmi dell'Odin Teatret, mi scusai per il mio scarso interesse, confessandogli che per me il teatro era «sparare liquirizie». Ma quando Barba mi vide compiere quel piccolo gesto con le dita disse: «È proprio di uno come te che abbiamo bisogno».

La presenza assoluta ha molte forme

Il tema non è nuovo. I greci utilizzavano la parola *kairos* per definire il momento in cui qualcosa accade mentre il tempo scorre: quello in cui improvvisamente le cose appaiono sotto un'altra prospettiva, e le guardiamo con un'attenzione diversa. *Chronos* è il tempo fisico, l'orologio che procede in modo stabilito e regolare. *Kairos* è il momento della possibilità, che motiva ed esige l'azione, e modifica la nostra rotta. I greci riprendevano l'espressione (*Kairos*) con cui i pastori indicavano l'istante in cui le stelle erano nel punto più alto, concludevano la loro ascesa e cominciavano il moto discendente. Non si può vedere mentre accade, ma accade.

Le religioni asiatiche, come il buddismo tibetano, hanno moltissimi concetti relativi al «qui e ora», al momento presente, per esempio nella prassi meditativa. Aristotele parla dell'«attimo della pienezza». William James ha scritto un saggio sull'attimo, citato da Freud. L'ultimo libro di Daniel Stern s'intitola *The present moment*¹ e ha segnato un passaggio, nella ricerca in psicoterapia, dall'analisi di processi fondanti alla microanalisi. Jeanne Nakamura² ha svolto indagini empiriche sull'esperienza della presenza assoluta da parte di individui comuni nella quotidianità. È un concetto espresso con diverse formule: «esperienza ottimale», «peak experience nel flusso» eccetera. Oggi le «terapie basate sulla mindfulness» ci sommergono di riflessioni sul momento presente, l'accettazione, la presenza mentale e l'autenticità. La presenza assoluta è molto valutata, si cercano sistemi per creare una presenza autentica, un «qui e ora». Sta diventando un metodo per adattarsi all'esistenza. «Il momento particolarmente significativo» è alla portata di tutti.

Per il teatro, la creazione di questo momento speciale è sempre stata fondamentale. In un certo senso si va a teatro proprio per questo, per diventare più presenti, per «spiare» l'arte della recitazione: la sopravvivenza degli attori dipende dal grado in cui riescono a catturare l'attenzione del pubblico, perciò chi meglio di loro?

Va però detto che «la presenza assoluta» è diventata una sorta di esercizio di seduzione, un metodo senza contenuto, che non si preoccupa del perché si debba essere presenti. In molti casi, sarebbe senz'altro pre-

¹ Daniel Stern, *The present moment in psychotherapy and everyday life*. New York, Norton, 2004, (*Il momento presente. In psicoterapia e nella vita quotidiana*, trad. it. Diego Sarracino, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2005).

² Jeanne Nakamura, Mihali Csikszentmihalyi, «The concept of flow», in *Handbook of Positive Psychology*, a cura di Charles R. Snyder, Shane J. Lopez, London, Oxford University Press, 2002.

feribile il contrario: «non essere presenti», dimenticare il proprio io e scomparire. Non dovrebbe essere solo un mezzo facile per acuire l'attenzione. Il cecchino che aspetta per giorni la sua vittima, e ha bisogno di tutta la sua concentrazione e presenza nel momento in cui la inquadra nel mirino, potrebbe senz'altro giovare dei metodi basati sulla mindfulness, per esempio – ma direi che la presenza assoluta è qualcosa di più.

Ho organizzato diversi convegni in collaborazione con l'Odin Teatret, con la partecipazione di sportivi, musicisti, psicoterapeuti e attori, per mostrare e analizzare il modo in cui professioni diverse lavorano per ottenere la «presenza assoluta».

Nei nostri convegni è stato messo in evidenza che:

1. La presenza assoluta richiede una prassi ben definita e consolidata, un'etica professionale, una manualizzazione o una codificazione parola per parola. La presenza assoluta esige però *anche* una rottura di quella cornice professionale. Ma la cornice ci deve essere. Gli psicoterapeuti devono essere preparati, gli attori devono conoscere la propria parte e gli sportivi devono essere allenati. È sul background della cornice professionale che si crea «*the present moment*».

2. È difficile trovare un'espressione scientifica per «presenza assoluta», perché richiede sia esplicite descrizioni professionali che qualcosa di intraducibile a parole, come conoscenza tacita, inconscio, irrazionale, ecc.: quasi una formazione psicofisiologica implicita.

3. La presenza assoluta, quando dei professionisti lavorano con essa, implica un momento di contatto. I fenomenologi lo chiamano «l'intenzionale». Il contatto è vitale. Musicisti, attori, pittori lavorano con «l'altro» e non possono farne a meno. Senza il suo pubblico l'attore scompare e lo sportivo deve avere una gara a cui partecipare. In un senso più alto, si deve tener conto di un contesto sociale nel quale il contatto diventi impegno e politica culturale.

Odin Teatret, Holstebro, maggio 1978

È la prima volta che incontro l'Odin. Nella sala in penombra sono riuniti tutti gli attori. Eugenio Barba mi dà il benvenuto. Sono stato invitato ad accompagnarli in Perù, dove potrò essere loro d'aiuto mettendo a disposizione contatti e conoscenze del posto. Ero già stato spesso in America Latina: avevo seguito diversi gruppi indigeni – insediati in zone remote – nel loro tentativo di sopravvivere alla prepotente colonizzazione occidentale. In un primo momento avevo creduto che all'Odin servisse questo tipo di conoscenze, ma Eugenio disse che

il teatro aveva bisogno di uno psicologo, un vero psicologo. Mentre tutti mi sorridevano con aria gentile, Eugenio mi spiegò che come prima cosa mi avrebbero versato, in anticipo, l'onorario per la mia consulenza: 3.800 corone danesi. A quei tempi era una cifra molto alta. Fui sistemato su una sedia al centro della sala e l'Odin rappresentò il libro delle danze per me solo. Dopodiché Eugenio spiegò che purtroppo al momento non avevano denaro, perciò ero stato pagato con uno spettacolo che, per chi lo avesse voluto comprare, sarebbe costato appunto 3.800 corone. Mi andava benissimo, ma che cosa intendevano dicendo di aver bisogno di «un vero psicologo»? Non ero stato messo di fronte a difficoltà psicologiche del teatro, ma a un vero spettacolo. In che cosa potevamo essere utili gli uni all'altro?

Interdisciplinarietà

Gli psicoterapeuti potrebbero trarre ispirazione dal teatro per tanti motivi. Per esempio, entrambe le professioni lavorano con «l'altro». Per i terapeuti è una condizione naturale: una parte determinante (forse anche troppo) della nostra disciplina riguarda la relazione con «l'altro». Solo pochi studiosi si sono concentrati sull'ottima solitudine. Storr (1988) l'ha chiamata «solitude»³ e Winnicott⁴ l'ha definita «*the capacity to be alone*». L'antropologo Clifford Geertz⁵ ha criticato la psicologia per la sua attenzione eccessiva alle relazioni con «altri» importanti, e ha definito i nostri vari indirizzi psicoterapeutici «*Temple of otherness*». Noi psicologi ci siamo occupati così tanto e così a lungo di relazioni che forse, ormai, faticiamo a trovare concetti e metafore mobili, propulsive e dinamiche che guardino al di là della prospettiva relazionale. Perciò cerchiamo aiuto nel teatro.

Nel mondo del teatro esistono molte riflessioni sul rapporto con «l'altro», il pubblico, utili per integrare il pensiero sulla relazione degli psicologi. Secondo il regista polacco Jerzy Grotowski⁶, in fin dei conti

³ Anthony Storr, *Solitude*, London, Fontana, 1998. (*Solitudine. Il ritorno a se stessi*, trad. it. M. L. Petta, Milano, Mondadori, 1989).

⁴ Donald Winnicott, «*The capacity to be alone*» (1958), in *The maturational processes and the facilitating environment*, London, The Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis, 1965, pp. 29-36 (*Sviluppo affettivo e ambiente: studi sulla teoria dello sviluppo affettivo*, trad. it. Alda Bencini Bariatti, Roma, Armando, 1974).

⁵ Clifford J. Geertz, *The interpretation of cultures*, London, Fontana Press, 1993 (*Interpretazione di culture*, trad. it. E. Bona, Il Mulino, Bologna 1987).

⁶ Jerzy Grotowski, *Towards a poor theatre (Per un teatro povero*, prefazione di Peter Brook, trad. it. Maria Ornella Marotti, Roma, Bulzoni Editore, 1970).

ogni teatro può essere ridotto a due sole parti – l'attore e lo spettatore – ma non a meno. Un attore dovrà sempre rapportarsi al fatto di avere un pubblico. Ed è qui che nasce la discussione tra i teatranti: come ci si rapporta con l'altro, con il pubblico? Peter Brook⁷ ha rilevato che alcuni teatri hanno un rapporto troppo stretto con il loro pubblico, diventano troppo simbiotici, empatici nei suoi confronti e finiscono per dare al pubblico quello che desidera, trasformandosi in «teatri morti». Altri, viceversa, se ne allontanano troppo e diventano chiusi e autoreferenziali: è l'esito che Brook chiama «the empty space», lo spazio vuoto.

La psicologia clinica ha un compito simile: trovare il giusto equilibrio nel rapporto di alleanza terapeutica. Da un lato, la nostra empatia e containing non dovevano congiungersi in una relazione amicale e gratificante, dall'altro non dobbiamo neppure arrivare a isolarci dietro interpretazioni criptiche e distanti. La nostra posizione professionale ci porta a estenderci al di là dell'altro, a lavorare con temi e criteri non accessibili al cliente. Volendo utilizzare la metafora teatrale, si può dire che ci muoviamo tra terapia morta e terapia vuota.

Ma vorrei mettere in guardia lo psicologo che riflette su teatro e psicologia dal precipitarsi a sottolineare la funzione terapeutica del teatro, perché questo farebbe fuggire gli attori, e lui si ritroverebbe solo in scena. Naturalmente le somiglianze tra teatro e psicoterapia ci sono, ma è necessario un grande savoir-faire professionale per definire un punto di contatto tra i due campi che permetta a entrambe le parti di sentirsi rispettate nei propri principi fondamentali.

L'interdisciplinarietà è un concetto seducente ma se non si è saldi nelle proprie posizioni si rischia di appiattirsi su quelle dell'altro. In molti casi può essere paragonata a una cucina in cui il cuoco aggiunge spezie in maniera indiscriminata, preso da incontrollata fascinazione per le cucine del mondo. Prima un po' di curry indiano, poi un po' di gulai balinese e di wasabi giapponese e infine una manciata di origano italiano. Ne verrebbe fuori un piatto immangiabile e privo d'identità. Non diversamente, una remissività incontrollata verso l'integrazione alla psicologia sarebbe poco interessante. L'incontro deve somigliare più a un baratto.

La psicologia clinica è una disciplina fascinosa, si presenta come capace di metabolizzare le convergenze. Argomenti di psicologia cognitiva diventano terapia cognitiva, la narratologia diventa psicanalisi, il buddismo diventa mindfulness. Le discipline convergenti si trasfor-

⁷ Peter Brook, *The Empty Space*, New York, Atheneum, 1968 (*Lo spazio vuoto*, trad. it. Isabella Imperiali, Roma, Bulzoni, 1998).

mano in terapia, benessere, comprensione: un baratto che può dare risultati e avere effetto.

Però, quando teatro e psicologia si uniscono, il risultato spesso è un appiattimento del primo, che diventa una parte dell'onda terapeutica, un metodo per creare comprensione e senso.

L'Odin Teatret non fa parte di quest'ondata di «wellness», che ci porta a teatro per comprendere meglio noi stessi. Al contrario, si situa in una terza posizione, al di fuori del conflitto tra significato e rimozione, tra malattia e salute. La malattia e la salute non possono esistere l'una senza l'altra. Quando si parla di malattia si parla anche, indirettamente, di salute. Il teatro ha un senso importante perché arricchisce e «cura» a lungo termine la società malata e priva di cultura. Ma per l'Odin Teatret il fine è diverso, non semplicemente scegliere con chi schierarsi nell'eterno conflitto tra salute e malattia.

L'attore spagnolo Alfredo Vidal ha inventato una bella espressione per le situazioni in cui si prende nutrimento da altre discipline senza appiattirsi su di esse («go native»): «sub-performance»⁸. Vidal era un attore tradizionale e ogni tanto sentiva di averne abbastanza della funzione del teatro. Era divenuto «l'attore stanco» per cui il lavoro era solo una serie di ripetizioni, sera dopo sera. Per spezzare il senso di stanchezza nei confronti di quello schema rigido e ripetitivo decise di lavorare nella gabbia delle scimmie dello zoo di Madrid. Montò un paio di fondali e si mise a recitare i suoi personaggi, mentre le scimmie s'intromettevano e gli rubavano gli oggetti di scena. Le scimmie avevano quell'imprevedibilità di cui Vidal sentiva la mancanza nei teatri tradizionali. Gli animali gli fecero ritrovare la sua vitalità. Il lavoro attirò l'attenzione generale, la gente cominciò ad arrivare a fiumi e così alla fine ebbe anche un pubblico vivo e partecipativo.

Purtroppo Vidal si lasciò inebriare dall'idea di separare il teatro dal suo contesto. Quando gli capitò di recitare Romeo in *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, non trovò di meglio che partecipare ad alcuni show porno per ricreare il piacere e gli istinti che a suo parere mancavano nel teatro tradizionale. Il risultato fu volgare pornografia.

La morale che se ne può ricavare è che la sub-performance va esercitata con grande disciplina e continua ricerca di senso, se non si vuole scadere nel puro adeguamento («go native»). È un esempio di interdisciplinarietà nel quale si pone volutamente una distanza tra sé e

⁸ Peter Elsass, *Håndbog i kulturpsykologi. Et fag på tværs (Manuale di psicologia culturale. Una disciplina trasversale)*, Copenaghen, Gyldendal, 2003.

l'«altro», al motto di: «non mescolare-non separare», nel timore di im-miserire entrambe le aree.

International School of Theatre Anthropology (ISTA), Volterra, agosto 1981

Stabilimmo un giorno per discutere il nostro atteggiamento ambivalente nei confronti del teatro politico, del teatro povero e del teatro con un messaggio. Il teatro deve avere una funzione comunicativa, ma in molti casi si è posto al di fuori delle discussioni sulla necessità di fornire senso e comprensione. Mantenendosi al di fuori, in una terza posizione, restando nomadi e stranieri, si ha la possibilità di essere presenti – e il teatro è un modo di essere presente per l'oppresso senza dovergli imporre un messaggio.

Così il giorno passò e noi discutemmo tutto quello che dovevamo discutere. Per caso l'attore italiano Sergio Bini (Bustric) si trovava di passaggio a Volterra. Era abituato a recitare per strada e a raccogliere i soldi facendo girare il cappello. Nel corso della giornata non aveva detto molto, ma alla fine ci mostrò lo spettacolo che stava portando in giro. Poi fece segno di voler prendere la parola, mise un tavolino davanti al pubblico, un mazzo di fiori, una candela e un quaderno. Quindi ci fece segno di restare in silenzio mentre usciva dalla stanza. Dieci minuti dopo non era ancora tornato. Alcuni di noi si alzarono e uscirono a fumare. L'attore non si vedeva da nessuna parte, e dopo venti minuti, quando cominciammo a cercarlo, scoprimmo che la sua auto non era più nel parcheggio.

Bustric non tornò più. L'unica traccia che aveva lasciato era il tavolino con il quaderno vuoto e una candela che bruciava lentamente.

Tutti noi che avevamo partecipato alla discussione non lo avremmo mai più dimenticato, e anche se era assente restava – paradossalmente – presente al massimo grado.

Quando comprensione e identità diventano sorpresa e differenza

In un contesto di psicologia clinica si direbbe che Bustric si era posto fuori dalla portata terapeutica. La premessa di un buon lavoro terapeutico non è solo una compresenza nel contesto terapeutico, ma anche la nascita di un'alleanza, di una «comprensione condivisa».

Uno dei presupposti più frequentemente invocati nei progetti politici e sociali è che le parti in causa condividano una visione simile dell'incontro. Un'integrazione riuscita si basa sulla possibilità di co-

municare e di arrivare, attraverso la comunicazione, a una comprensione comune.

Invece nel baratto teatrale non viene dato poi tutto questo peso alla parità e alla comprensione reciproca.

Molte ricerche hanno evidenziato come sia possibile, in contesti terapeutici, ottenere piena soddisfazione anche se le parti non si sono capite. In antropologia, per esempio, si trovano molti esempi di trattamenti riusciti benché lo sciamano e il paziente parlassero ognuno la propria lingua. Una «buona comunicazione» non è necessariamente una premessa indispensabile per un buon baratto. In qualche caso il desiderio di capire «l'altro», di riuscire a tradurlo per la propria comprensione, può essere un tentativo mascherato di dominarlo e sottometterlo. Pretendere che gli stranieri siano comprensibili non è una sfida alla loro autonomia?

A volte la mancanza di comprensione prende un carattere «di riproduzione». Vogliamo tenerci accanto un oggetto per poter osservare la sua somiglianza con ciò che conosciamo. Lo vediamo nella fascinazione che proviamo verso la riproduzione – ad esempio verso la fotografia o la musica – e lo vediamo in quel teatro che cerca di divertirci e compiacerci. Anche la cultura, passando a un contesto più ampio, si serve di copie – un'altra versione della natura, un'imitazione o un clone – per osservare e studiare le differenze, per entrare nell'altro e diventare un altro. Si entra nell'altro comprendendone la natura e il potere, supponendo di acquisire una parte di quella natura e di quel potere. «Capire» è in grandissima parte una costruzione e un addomesticamento dell'altro.

Darwin racconta che al suo arrivo nella Terra del Fuoco, nel 1832, fu accolto da un gruppo di indios che si misero a imitarlo, per poi ridere di lui e prendere le distanze. In modo analogo ho visto gli indios Motilon, in Venezuela, prendere in giro i missionari facendo finta di avere anche loro una bibbia. Incidevano su fogli di corteccia dei segni che imitavano il nostro alfabeto e facevano finta di leggerli con intenzioni denigratorie. Chiamavano quei segni «tiot, tiot» che significa «Dio, Dio».

Lo scopo del teatro è partire dalla somiglianza e dalla cosiddetta mimesis, ma non per creare una comprensione reciproca: piuttosto per far accettare l'idea che nell'altro possa esserci qualcosa che non si capisce. Con ciò il teatro si colloca nello spazio dei paradossi: in una realtà nella quale l'altro può mantenere la sua estraneità.

In psicologia clinica si fa spesso riferimento a un caso in cui l'intervento non è stato basato sulla comprensione e sul rispetto reciproco.

Una persona gravemente depressa si era arrampicata su una roccia nei pressi del Golden Gate di San Francisco, con l'intenzione di buttarsi giù e porre fine ai suoi giorni. Al dunque era stato preso dall'esita-

zione ed era rimasto lassù senza riuscire a decidersi. Intanto, molte persone si erano radunate ai piedi della roccia. L'uomo era diventato un'attrazione e con il trascorrere del tempo erano arrivati anche la sua famiglia, il suo psicologo e il suo avvocato. Insieme alla squadra dei vigili del fuoco, cercavano di convincerlo a rinunciare al suo gesto. La scena era molto drammatica e attirava sempre nuovi curiosi. Il parcheggio adiacente si riempì di auto e un agente della polizia stradale, giunto sul posto, si indignò nel vedere il disordine in cui la gente aveva lasciato le vetture. Una macchina, in particolare, era parcheggiata in pieno divieto di sosta: quella del suicida. Il poliziotto prese il megafono e gridò alla folla che il proprietario dell'auto targata xxx doveva spostarla immediatamente. Nell'udire quell'ordine formulato in modo tanto diretto, senza alcuna empatia, l'aspirante suicida modificò la percezione della propria situazione, scese dalla roccia e spostò la macchina, rinunciando al suicidio.

Analogamente, il teatro non deve basarsi necessariamente su una comprensione reciproca, ma piuttosto su una sorpresa, su un modo di «cambiare strada» rispetto alla prassi, come aveva fatto l'agente di polizia.

Curumani, Colombia, 2010

Oggi sono un professore di psicologia dai confini ben definiti. Non flirto più con il teatro, e non viaggio più con l'Odin Teatret, bensì con i miei studenti, che incoraggio a fare progetti di aiuto allo sviluppo e di lotta alla violenza. Ho perso la mia ingenuità in politica e ho imparato a esprimermi in un linguaggio accademico corretto. Lavoro per l'integrazione delle diverse culture in un processo di reciproco riconoscimento e rispetto. E in questo contesto ho cercato spesso di utilizzare il baratto del teatro. Mi è andata male ogni volta.

Un esempio è il mio tentativo di baratto con gli indios Motilon del Venezuela, dove mi sono esibito nel numero della Polaroid.

È sempre bene ringraziare con qualche dono per l'ospitalità ricevuta. Mi avevano consigliato di portare con me una polaroid: se avessi regalato agli indios una loro foto questo li avrebbe radicati nella loro situazione e confermati nella loro identità. Viceversa, regalare loro del denaro o oggetti provenienti dalla Danimarca avrebbe potuto creare false aspettative. Denaro e beni materiali avrebbero potuto far nascere il desiderio di trasferirsi in città per procurarsene ancora. Perciò dovrevo fotografare gli indios Motilon con la mia polaroid.

L'uso dell'apparecchio era complicato. Pregai i miei compagni di viaggio di leggere le istruzioni mentre io – concentratissimo – eseguivo

varie prove e facevo commenti. Gli indios si stringevano intorno a me e a quella scatoletta misteriosa.

Quando i preparativi furono completati, annunciai con una certa solennità che avrei scattato loro una fotografia. Avrei raffigurato su un pezzetto di carta le persone che erano nella realtà. Guardai intensamente nella scatoletta, schiacciai l'interruttore e lasciai passare gli otto secondi prescritti dalle istruzioni. Poi estrassi la fotografia: un pezzo di carta dalla superficie lucida e completamente nera. Quando volli scattare un'altra foto mi venne in mente che la mia presenza lì somigliava alle conversioni e alle liturgie dei missionari: il messaggio era sostanzialmente lo stesso, anche se la scenografia era un po' diversa.

La fotografia successiva era nera come la prima. Gli indios cominciavano a percepire, dalla mia crescente irritazione, che stavo rientrando nel mio mondo.

Alla fine riuscii a estrarre dall'apparecchio un pezzo di carta non completamente nero. Staccai la parte superiore prima che lo sviluppo fosse completato, e sulla foto apparvero delle righe grigie e nere che non somigliavano più a niente. Fu questa l'immagine che consegnai agli indios Motilon.

La messa era finita, e gli indios rimasero a guardare con un sorriso un po' scettico quel pezzo di carta che raffigurava la loro realtà vista con i miei occhi.

Così imparai che nel baratto bisogna essere pronti a mettere alla prova i propri presupposti. Un baratto non è solo una performance e uno spettacolo che si esegue per l'altro. In un buon baratto è necessario andare al di là delle proprie abilità e cercare il modo di partecipare alla costruzione di una verità sugli altri.

La presenza assoluta è più di un metodo

La presenza assoluta non è solo una questione di giusto metodo. Anche l'intenzione e l'etica sono decisivi. In America Latina l'entusiasmo professionale è chiamato «pinta», dal nome di una delle caravelle di Cristoforo Colombo, e indica il vento al quale mettiamo le vele, quello che ci dà lo slancio e l'energia per muoverci. Non basta occuparsi di come si mettono le vele, con metodo, competenza teorica e tecnica. Occorre qualcosa di più: il vento al quale le spieghiamo. Per la gente che ci lavora, il teatro non risponde a motivazioni politiche e neppure alla domanda: «che cosa ti proponi di ottenere con il tuo spettacolo?». Non è neppure la risposta a una domanda esistenziale o a una ricerca di senso. È molto più di questo e include in un significato più ampio anche il

«vento» al quale si mettono le vele.

Noi psicoterapeuti sappiamo bene che la nostra stanchezza o la mancanza di entusiasmo professionale possono avere effetti catastrofici sul lavoro terapeutico. Ma la soluzione a questo problema non si trova domandandosi quale sia il fine, anche personale, del nostro lavoro e della nostra formazione professionale. Dobbiamo trovare un orientamento tra il contesto sublime e lo spazio nascosto prima di poterci chiedere perché esercitiamo la psicoterapia, che scopo ci prefiggiamo lavorando con il teatro e perché rappresentiamo quel determinato spettacolo.

Ma lasciatemi proporre qualche esempio del «vento a cui mettiamo le vele».

Negli anni Ottanta ho svolto una ricerca sulla comunicazione in Groenlandia. I miei studenti di medicina groenlandesi e io abbiamo viaggiato lungo la costa occidentale dell'isola fermandoci ovunque ci fosse un ospedale o un centro sanitario. Io intervistavo il personale danese e gli studenti groenlandesi parlavano con i pazienti groenlandesi. La caratteristica costante era la scarsa comprensione tra le parti. Tra il personale danese e i pazienti groenlandesi si svolgeva un dialogo tra sordi, non solo a causa della lingua, ma anche della cultura. Quello che diceva il medico veniva percepito in modo tutto diverso dal paziente, e viceversa. Nonostante ciò, tra i pazienti regnava un clima di grande soddisfazione e fiducia. Era come se la comprensione non significasse poi molto ai fini della relazione. La mia ricerca è un esempio di come la comunicazione sia un fenomeno molto più ampio e complesso di quanto le espressioni in uso nel settore sanitario quali «training di dialogo» o «comprensione condivisa» possano descrivere⁹.

Levi Strauss¹⁰ riporta un'esperienza analoga, osservata in Brasile. Durante una ricerca sul campo aveva studiato una donna incinta che si

⁹ Cfr. Peter Elsass, Hans Peder Christensen, Jannik Falhof, Allan Hvolby, *Grønlanderes sygdoms – og sundhedsopfattelse. En sammenlignende interviewundersøgelse af patienters og behandleres opfattelse af sygdom og sundhed (La concezione della malattia e della salute dei groenlandesi. Una ricerca comparata basata su interviste ai pazienti e al personale sanitario)* «Ugeskrift for Læger» vol. 156, 1994, pp. 1800-4. Cfr. inoltre Peter Elsass, Hans Peder Christensen, Jannik Falhof, Allan Hvolby, *Greenlanders in hospital; lack of language understanding is not always a hindrance to intercultural communication. Comparison of interviews of Greenlandic patients and their Danish therapists with respect to concepts of communication, patient satisfaction, disease, and health*, «Journal of Arctic Medical Research», n. 53, 1994, pp. 97-104.

¹⁰ Claude Lévi-Strauss, *The structural study of myth in Reader in comparative religion*, a cura di William Armand Lessa e Evon Vogt, New York, Harper and Row, 1979.

era rivolta a uno sciamano. Quest'ultimo aveva eseguito un rituale durante il quale era andato in estasi e si era messo a parlare in lingue sconosciute, risultando del tutto incomprensibile. Levi Strauss osservò che nonostante l'incomprensione il trattamento era stato efficace e i sintomi lamentati dalla paziente erano scomparsi. In seguito Levi Strauss intervistò entrambe le parti, scoprendo che il fattore decisivo era il comune riferimento delle due parti alla cornice del rituale. Non attribuì una particolare importanza alla comprensione reciproca, né a quella emozionale o empatica. Levi Strauss affermava che la comprensione comune della cornice rituale era fondamentale.

Che le cornici siano importanti è un fatto ben noto in psicoterapia. Anche nel contesto teatrale si sa che il pubblico può trarre grande godimento da uno spettacolo, pur senza capire niente del testo o pur avendo una comprensione limitata e distorta di ciò che viene trasmesso. In questi casi la comprensione si trova altrove e non dove siamo abituati a cercarla.

Scopo del teatro è rendere visibili gli elementi di molteplicità e di esotismo che si sono insinuati nella nostra società, sia quelli venuti da fuori, travestiti da profughi o da lavoratori stranieri, che quelli prodotti da noi stessi, sotto forma di individui devianti dalle norme morali, psichiche e culturali, o contestatori di esse. C'è chi sogna una società senza diversi e senza stranieri, ma la verità è che gli uni e gli altri sono qui tra noi, e continueranno a esserci. L'intento del baratto è metterci a confronto con contro-immagini, perché senza quelle immagini perderemo il contatto con noi stessi. Perfino la nostra sopravvivenza dipende dalla possibilità di far entrare in gioco e di dare la parola a ciò che non è identico a noi.

27 gennaio 2007. Simposio sulla presenza assoluta

Avevo riunito un gruppo di intellettuali appartenenti a diverse discipline: sport, psicoterapia, meditazione, chiedendo loro di confrontarsi con il concetto di «presenza assoluta». Per me era una scommessa importante. Avevo chiesto all'università di mettermi a disposizione un auditorium. L'ufficio locale era incerto sull'opportunità di fornire uno spazio a un convegno il cui programma annunciava tra l'altro che «arte e scienza si sarebbero date appuntamento».

Eugenio Barba parlò del teatro come dell'unica forma di comunicazione che si serve simultaneamente di tre linguaggi: le parole, con il loro significato; il tono, che può suggerire un'interpretazione opposta (l'ironia ne è un esempio); le azioni fisiche.

Un attore può rappresentare un uomo che parla di argomenti intellettuali (come stava facendo Barba) ma al tempo stesso mostrare altro, per esempio un bisogno di svelarsi. E Barba fece anche questo: cominciò a spogliarsi con gesti lenti ma sicuri fino a rimanere con le sole mutande addosso. Quando accennò a voler togliere anche quelle, uno degli attori dell'Odin lo fermò, schiarendosi la gola in modo discreto ma deciso.

Si potrebbero dire molte cose di quella performance. Di certo è stata un modo per illustrare il dialogo dell'Odin Teatret con l'università, dimostrando concretamente ai miei colleghi universitari che il teatro rappresentava una controcultura in una posizione completamente «terza» rispetto a loro.

A parte l'imbarazzo, è interessante notare come nessuno dei miei colleghi abbia mai più commentato quell'episodio. Neppure una minima allusione. La svestizione di Barba era stata cancellata, eliminata, come se non avesse avuto mai luogo. Le conseguenze di quella giornata mi fecero capire in che consistesse la terza posizione del Teatro: nessuno la ricorda, ma nessuno potrà mai dimenticarla.

Essere nel mondo senza essere di quel mondo

Liberandosi dei vestiti, Eugenio Barba aveva mostrato come il teatro e gli attori siano sempre elementi estranei. Nella storia europea il teatro era nomade e gli attori erano reietti della società, gente dal comportamento sociale e sessuale deviante, disprezzata e discriminata. Solo nel ventesimo secolo, il teatro acquistò valore e gli fu riconosciuto lo stato di arte. Gli attori smisero di essere reietti e nomadi e il teatro cominciò a essere identificato in base alla sua appartenenza a un luogo o a una nazione. Ciò nonostante, ancora oggi gli artisti di teatro più innovativi e radicali sono visti come devianti rispetto alle tradizioni del loro paese. Eppure, benché contrapposto al «primo» – tradizionale e consolidato ma spesso visto come noioso, borghese e popolare – anche questo «secondo teatro», alternativo e d'avanguardia, era definito in base al suo legame con un luogo determinato, con un determinato gruppo sociale e con la sua storia.

Con gli anni Sessanta nacque un «terzo» teatro che con l'Odin non solo mostrava una tendenza a mettere in secondo piano il carattere nazionale del teatro, ma quasi si sforzava di perdere del tutto la coscienza nazionale. Da un teatro come luogo di rappresentazione si passò a un teatro come luogo di trasformazione.

Era un periodo in cui si vedevano popolazioni rurali migrare verso le città, figli della borghesia combattere valori e norme della loro classe d'origine. Si vedevano giovani che, per inquietudine e spirito d'avventura, si trasferivano in paesi lontani, e persone costrette a emigrare per ragioni economiche. Tutti costoro trovarono posto in quel «terzo» teatro che si poneva l'obiettivo di costruire una identità nuova: quella dello straniero che rimane straniero ovunque.

Negli anni successivi al 1968 si assisté a un'esplosione di questa nuova cultura teatrale. In tutto il mondo nacquero un'infinità di progetti, iniziative, gruppi per i quali il teatro non era più un mezzo per integrarsi, rispecchiarsi o opporsi alla società dominante. Il Terzo Teatro aveva creato innanzitutto uno spazio paradossale nel quale essere e rimanere stranieri in mezzo alla società.

Eugenio Barba ha detto una volta che l'Odin Teatret ha lentamente creato le condizioni per non appartenere al mondo in cui si trova. «È necessario essere nel mondo che abitiamo, senza essere di quel mondo, senza appartenervi»¹¹. Questo non significa rinunciare a interagire con la società circostante, a sentire la propria responsabilità, a prendere posizione. Per l'Odin Teatret la «non appartenenza» consiste nel seguire una serie di valori professionali derivanti da piccole tradizioni nomadi create da personalità del teatro come Stanislavskij, Brecht, Grotowski. Quelle tradizioni, ognuna con la sua visione estetica, le sue esigenze etiche e i suoi obiettivi sociali, si spingevano oltre i confini nazionali, ed erano incarnate nel corpo dei teatranti che trasformavano in contributi personali, in nuovi contesti, le teorie e le prassi dei maestri.

Negli ultimi anni il nomade è diventato un emblema e una metafora di libertà e indipendenza. Un'intera generazione di eminenti filosofi francesi, come Virilio, Baudrillard e Deleuze hanno preso il nomade a modello di una precisa visione culturale. Ma l'immagine del nomade è ambigua. Promette libertà e sregolatezza, ma può anche portare a quella fuga dalla realtà che forma un terreno fertile per nazionalismi e razzismi. Una ambiguità non dissimile dalla nostra concezione del migrante e dello straniero.

¹¹ Eugenio Barba, *De flydende øer*, Copenaghen, Borgen, 1989, p. 8. Si tratta di una raccolta di articoli, di cui, conservando lo stesso titolo, o un titolo simile, Barba ha almeno parzialmente cambiato per ogni edizione montaggio e composizione. Poiché non c'è una completa corrispondenza tra l'edizione danese e quella italiana (*Aldilà delle isole galleggianti*, Milano, Ubulibri, 1985), qui, e nella nota successiva, abbiamo conservato l'indicazione originale di Peter Elsass.

Tornando in Perù

Consulto gli appunti del periodo in cui ero ad Ayacucho con l'Odin Teatret. A un certo punto trovo: «Esistono bisogni che sono solo nostri, profondamente individuali, che si potrebbero definire asociali. Perché prendersi in giro? Perché, invece di riflettere sulle nostre vere motivazioni e portarle fino alle estreme conseguenze, dovremmo nasconderle dietro una facciata di tranquillizzanti giustificazioni politiche o sociali?».

Oggi riconosco in quell'atteggiamento il germe della presenza assoluta.

Sono tornato molte volte in Perù con i miei studenti. Ho visitato i luoghi in cui l'Odin aveva tenuto spettacoli, ho richiamato alla mente i ricordi di quei tempi. Visto alla luce dei nostri giorni il baratto dell'Odin Teatret appare quasi ingenuo. Ma quando torno nei luoghi in cui è stato fatto scopro con sorpresa che la gente se ne ricorda ancora, benché siano trascorsi trent'anni. Le descrizioni degli indios non sono particolarmente approfondite né dettagliate. Uno, in Plaza Santa Ana, mi disse: «Non mi ricordo tanto bene, forse ero un po' sbronzato perché l'unica cosa che mi è rimasta in mente sono quegli uomini altissimi che camminavano sui trampoli e gridavano e cantavano. Però ora che ci penso potevano essere anche russi».

Dogmi per la presenza assoluta

La condizione per ottenere la presenza assoluta è un particolare atteggiamento e un movimento che Eugenio Barba ha definito come: «un'isola galleggiante di dissidenza, una radura nel cuore del mondo civilizzato»¹².

La consapevolezza di trovarsi su «un'isola galleggiante» fornisce un presupposto speciale per comprendere a fondo il dilemma del profugo: il suo equilibrio instabile tra isolamento e assimilazione, tra non essere capito ed esserlo, a volte perfino essere «capito a morte».

Le nostre buone intenzioni di capire «l'altro», di poterlo tradurre e ridurre per nostra comprensione possono nascondere un tentativo di dominio e di sopraffazione. La pretesa che gli stranieri siano sempre comprensibili – e di conseguenza debbano capire che cosa vogliamo da loro – può rivelare un etnocentrismo nascosto.

¹² *Ivi*, p. 145.

Per l'Odin Teatret la «non appartenenza» è la condizione per «l'atteggiamento empatico»: poter stare di fronte a singole persone con la propria zavorra di esperienze, e lasciarsi commuovere e influenzare.

E qui il teatro contraddice noi psicoterapeuti: «non appartenenza» come presupposto per l'atteggiamento empatico. Naturalmente si è legati al proprio teatro e ai colleghi attori, ma si condivide con loro la condizione di stranieri nella cultura. È il presupposto per la presenza assoluta.

Per definire concretamente questa cornice del teatro, vorrei elencare alcune circostanze che sono state il presupposto delle scelte e del comportamento dell'Odin Teatret, e che aiutano lo straniero a rimanere straniero. In tempi in cui la politica culturale è formulata per canoni e dogmi, si potrebbe chiamarle così:

Dogmi per aiutare lo straniero a rimanere straniero

- aver accettato che gli altri non considerino necessario il nostro lavoro;
- il bisogno di cambiare noi stessi senza pretendere di voler cambiare gli altri;
- l'esigenza di una disciplina che renda liberi;
- la profonda convinzione che il teatro non può che essere rivolta;
- la ricerca del modo in cui trasmettere il senso della rivolta senza essere sovrappaffati;
- la scoperta di un substrato comune che dividiamo con maestri lontani nel tempo e nello spazio;
- avere le proprie radici in cielo¹³.

Traduzione di Maria Valeria D'Avino

¹³ *Ivi*, p. 11 (p. 7 nella edizione italiana, *Aldilà delle isole galleggianti*, cit); Peter Elsass, *Rødter i himlen (Radici in cielo)*, «Politiken», 30 settembre 2004. Per i problemi oggetto di questo saggio cfr. anche Peter Elsass, *Strategies for survival. The psychology of cultural resilience in ethnic minorities*. New York, New York University Press, 1992; Uffe Juul Jensen, *Humanistisk sundhedsforskning. Videnskabsteoretiske perspektiver*, in «Humanistisk forskning inden for sundhedsvidenskab. Kvalitative metoder (La ricerca sanitaria umanistica. Prospettive teorico-scientifiche, in *Ricerca umanistica nel campo della salute. Metodi qualitativi*) a cura di Inga Marie Lunde e Pia Ramhøj, Copenhagen, Akademisk Forlag, 1995; Michael Taussig, *Mimesis and alterity. Particular history of the senses*, New York, Routledge, 1993; *Negotiating cultures. Eugenio Barba and the intercultural debate*, a cura di Ian Watson, Manchester, Manchester University Press, 2002.

DOSSIER ODIN 50

CONCLUSIONE

Eugenio Barba
DALLA CASA SUL LAGO
1983

[Quando il numero era in bozze, il lavoro per gli archivi dell'Odin ha portato alla luce un messaggio del 1983 di Eugenio Barba a sette amici, Claudio Meldolesi, Fabrizio Cruciani, Franco Ruffini, Hans Drumbl, Ferdinando Taviani, Nicola Savarese, Ugo Volli (OTA, fondo Barba, serie Letters, b.19, fasc. ½). Si è proposto quasi da solo come chiusura del dossier. In sé, non è affatto un documento appariscente. Sembra, anzi, povero di suggestioni: è una delle innumerevoli proposte di riunioni di lavoro che si moltiplicheranno negli anni. Come le altre, ha una intensità di espressione leggermente sopra le righe, un po' sproporzionata. Ma questa è la lingua – e la forza – di Barba.

Non sappiamo se la riunione alla fine ci fu. Non sappiamo cosa sia il «progetto di Otranto» cui la lettera accenna. Certo non ci fu, in senso stretto, la «abbazia» auspicata nello stesso messaggio, cioè, presumibilmente, un luogo fisso di riunione.

Perché, allora, scegliere questo documento? Anni dopo, nel 1996, Barba ha scritto una lettera a tutto Teatro e Storia, trasformando in interlocutore un amico morto qualche anno prima, Fabrizio Cruciani (Lettera da Port-Bou, «Teatro e storia», n. 18). Proponeva un motto per la rivista: le parole di Benjamin incise sulla sua tomba «È compito ben più arduo onorare la memoria delle persone senza nome che non delle persone celebri. La costruzione storica è consacrata alla memoria di coloro che non hanno nome». Onorare la memoria dei senza nome non vuol dire occuparsi di artisti rimasti poco noti. Senza nome sono i teatranti che hanno cercato di fare del loro lavoro e della loro vita qualcosa di diverso e significativo, qualcosa che può riguardare lo spettacolo o esulare da esso, ma di cui poi, proprio per il fatto che non si tratta di fenomeni facilmente inquadrabili, spesso si perde la memoria.

C'è dunque qualcosa che riguarda gli studi (non solo quelli di questa redazione), che la pratica di confronto con Barba ha esplicitato e rafforzato. Nella sua lettera, Barba descriveva la tomba di Benjamin, a Port-Bou: un

tunnel in discesa, scalini di ferro verso il mare, e un vetro, sul fondo, con la scritta per i senza nome. Scendendo, aveva visto venirgli incontro dal mare il proprio riflesso. «Mi piacerebbe incontrarci a Port-Bou», aveva scritto, «dove la morte ha il nostro volto e ci segnala dal mare». È una lettera suggestiva, e tanto più bella ci appare ora che l'Odin ha compiuto cinquant'anni, e la morte è più che mai vicina e ci sorride.

Quella del 1983 è un'altra cosa: un messaggio tra tanti. Pure, documentata. È una chiamata a raccolta, una delle prime. L'ISTA ha tre anni di vita. Anche prima c'erano state, come abbiamo visto, consuetudine e collaborazione tra Barba e il gruppo di studiosi amici (che non va ristretto alla sola redazione di questa rivista), ma l'ISTA ha cambiato qualcosa. La necessità di riunirsi periodicamente per discutere si consoliderà. Non darà luogo a una «abbazia», ma permetterà la crescita di una discussione continua e comune, e svilupperà affinità d'occhio negli studi, e in altro. Ci saranno incontri chiusi e ci saranno le sessioni dell'ISTA. Ci sarà, in parte sovrapponendosi con l'ISTA, il decennio della Università del teatro eurasiano: gli incontri semi-pubblici di Scilla, sul mare, organizzati dal Teatro Proskenion, con quattro studiosi. Tra cui anch'io, Mirella Schino, che ho raccontato questa storia, e non l'ho quindi guardata con occhi neutri.

Nel messaggio del 1983 c'è infine una immagine-simbolo: una candela. Riappare di tanto in tanto in scritti e lavori di Barba. Può ben valere a raffigurare la nostra storia: quella di un gruppo di persone che hanno scoperto come la cosa più importante, nella vita, nell'arte, e negli studi, sia avere qualcosa da proteggere che conti più di quello che è tuo, delle proprie idee o vicende, dei propri libri o spettacoli. E tanto meglio se questo qualcosa non è fede, né ortodossia, né amore accecato, ma solo una candela: un bastoncino di cera e una piccolissima fiamma, che forse servirà anche, in un futuro ormai alle porte, ad accenderne altre].

Dalla casa sul lago, 28 luglio 1983

Carissimi Claudio, Fabrizio, Franco, Hans, Nando, Nicola, Ugo, vi è una novella di Selma Lagerlöf che mi torna spesso alla mente. Narra di Ranieri, un nobile toscano altezzoso, arrogante, sicuro della sua forza e delle sue armi. Un giorno, per sfida, afferma a dei suoi amici che sarà capace di portare una candela accesa fino a Gerusalemme senza mai farla spegnere. Con tutti i suoi orpelli da nobile, armatura e cavallo, un cero in mano, parte. Il sole lo cuoce, ma lui si preoccupa solo della fiamma. La pioggia cade, ma lui dimentica di ripararsi, solo l'esile fuoco è al centro delle sue attenzioni. Dei briganti lo attaccano, lui non si difende, protegge il suo carico prezioso. Derubato del cavallo, dell'armatura, dei vestiti, del denaro, è costretto a mendicare, mentre passo dopo passo, si avvicina alla meta.

Il resto potete immaginarlo. A quanto racconta Selma Lagerlöf, pare che Ranieri fosse molto cambiato quando ritornò dalla moglie e dai suoi amici.

Esiste un fuoco esile che siamo riusciti a portare, vivo, nelle nostre mani. È un fuoco che ci siamo scambiati reciprocamente, che voi mi avete aiutato ad alimentare, a trasmettere, a proteggere. I tempi sono pieni di zefiri improvvisi, averse, inquinamenti che soffocano lentamente. Vorrei proporvi un patto segreto, un patto di fumo – le idee come fumo o aroma che intossicano e non si lasciano mettere nel portafoglio, ricordando il profeta (Mohamed) che affermava tre le cose belle della vita: i profumi, le donne e lo scintillio dell'anima nella preghiera.

Il patto di fumo è la regolarità di un incontro.

Immagino questi incontri (uno, al massimo due ogni anno) come un ritiro intellettuale, dalla breve ma intensa durata, due-tre giorni. Un fare il punto di dove siamo, ma prendendo come punto di partenza un tema ben preciso. Vorrei essere io a «inventarlo», almeno per la prima volta. Vorrei anche invitare in un futuro un solo ospite.

Il primo incontro ve lo propongo il 16-17-18 dicembre 1983 in Italia (luogo da stabilire). Vorrei sviluppare questo tema: il pensiero che attraversa la materia.

Questi incontri li considero come l'inizio del nostro progetto di Otranto. Prima o poi dovremo riuscire a costruire l'abbazia per proteggere l'esile fuoco della candela, nella illusione che chi verrà dopo saprà accendervi torce incendiarie.

Vi penso, un forte abbraccio

Eugenio



Immagine 11 – Eugenio Barba accoglie i suoi spettatori a una replica romana de *La vita cronica* (febbraio 2013). Foto di Rossella Viti.